Ioan Neacşu

INTRODUCERE ÎN POEZIE

- o estetică in nuce -

PREFAŢĂ

Acum treizeci de ani participam la cel de-al VII-lea Congres internaţional de estetică (Bucureşti, 1972) cu o comunicare despre **artă ca metarealitate**. Am ajuns la acest congres pentru că m-am comportat normal într-o lume anormală.: am trimis, pur şi simplu, comunicarea mea secretarului congresului în Olanda şi am fost inclus în program, fără să cer aprobarea de la partid, sau de la Academia tovarăşului Mihnea Gheorghiu. Sigur nu aş fi obţinut o asemenea aprobare. Ajuns la Bucureşti, unde se ţinea congresul, am avut surpriza să constat că încă din prima zi a venit la mine un tânăr care s-a recomandat critic muzical şi mi-a mărturisit că mă citeşte şi mă admiră. M-a rugat apoi să-i permit să mă însoţească şi a stat câteva zile, minut cu minut lângă mine: a mers la acelaşi restaurant la care mergeam şi eu, a venit la căminul studenţesc din Grozăveşti unde stăteam, deoarece n-aveam bani de hotel, a fost o umbră discretă care la început m-a flatat, apoi m-a amuzat, pentru ca în final să mă irite. În a treia sau a patra zi a congresului, stăteam de vorbă cu Ov. S. Crohmălniceanu şi Ion Rotaru, sub privirea atentă a tânărului. Ion Rotaru povestea că un ţăran din satul lui, participând la o serbare, a ascultat liniştit conferinţa politică de la început, a ascultat un cor, o poezie, iar un cor, iar o poezie, apoi s-a ridicat şi a plecat supărat din sală. Nu-i cinstit, spunea el. A ascultat disciplinat

conferinţa, ştiind că apoi se va bucura de muzică şi de poezie, dar vede că şi corurile, şi poeziile repetă ce s-a spus în conferinţă!

După această povestioară a lui Ion Rotaru, tânărul s-a făcut nevăzut. Îşi făcuse, probabil, planul! Eu nu i-am acordat prea mare importanţă, nu voiam să devin paranoic, ştiam că o asemenea obsesie te poate bloca. Adevărul este că securitatea chiar bloca orice iniţiativă independentă, fie prin presiune psihologică, prin „teroarea de catifea", fie direct, brutal.

O dezvoltare a acestei comunicări am vrut s-o prezint ca teză de doctorat, dar n-am primit „recomandarea" comitetului judeţean de partid. Am făcut atunci o carte – această „Introducere în poezie" – pe care am oferit-o editurii „Junimea", fără să ştiu că fostul meu coleg de an, Virgil Cuţitaru, ajuns director al editurii, este de fapt securist. Aveam să aflu mulţi ani mai târziu chiar de la el, într-un exces bahic de sinceritate. Vorba este că din 1978 până în 1982 cartea a fost blocată la „Junimea", iar la protestele mele repetate Virgil Cuţitaru îmi spunea că va pleca la tipar „săptămâna viitoare".

În 1982 i-am povestit întreaga istorie lui George Bălăiţă, care devenise director la „Cartea Românească" şi el s-a oferit să mă publice în colecţia „Eseuri". Bunul meu prieten Mircea Ciobanu, care a fost şi redactor de carte, era indignat nu atât de ce mi se întâmplase, cât de faptul că n-am venit la el de la început. În sfârşit, volumul a intrat în planul editurii pe anul 1983 şi a apărut cu o viteză de neimaginat pentru acea vreme. Am scris şi un „Argument" în care explicam faptul că am schiţat o estetică „in nuce" şi încheiam, cum trebuia, cu un citat din Nicolae Ceauşescu, din mesajul adresat Congresului internaţional de estetică de la Bucureşti, pe care ştiam că-l scrisese de fapt Ion Pascadi. Mircea m-a întrebat dacă-i absolut necesar acest citat. Nu, i-am răspuns amuzat, l-am pus pentru „direcţia presei"! S-a încruntat, s-a uitat complice la mine peste ochelari şi a tăiat apăsat citatul respectiv,

astfel că numele tovarăşului nu apare nicăieri în carte nu datorită opoziţiei mele, ci datorită lui Mircea Ciobanu.

În sfârşit, cartea a apărut în toamna lui 1983, la unsprezece ani de când lansasem ideea pe care se sprijină întreaga construcţie: a operei de artă **ca model** al realităţii realizat după un algoritm existent în egală măsură în conştient şi în inconştient.

Încă de la apariţie, această carte a fost întâmpinată cu ostilitate de către forţele oculte care stăpâneau România. Deşi la Bacău era obiceiul ca orice carte nou apărută să fie „lansată" la librăria „V. Alecsandri", să se facă şi o vitrină specială, directorul librăriei mi-a spus, jenat, că a primit dispoziţii să nu expună cartea în vitrină, iar despre „lansare", nici vorbă. Într-o zi am fost convocat de maiorul Tudor, de la securitate, care mă supraveghea, şi timp de câteva ore mi-a „analizat" în amănunt cartea, pe care o conspectase!, arătându-se îngrijorat de faptul că eu îl „critic" pe Iurii Lotman, estetician sovietic, pe D. Micu şi D. Ghişe, brigăzile artistice şi poezia politică, în schimb mă bazez pe ...L. Blaga! Maiorul Tudor era profesor de filozofie, discuţia nu era făcută de un ageamiu, ea era menită să-mi arate cât de mult am greşit faţă de „linia partidului". Am înţeles atunci şi de ce s-a opus cu atâta înverşunare Virgil Cuţitaru apariţiei acestei cărţi, dar şi că nu-mi voi vedea prea repede semnătura pe un nou volum. De fapt şi predasem la „Cartea Românească" o culegere de articole intitulată „Jurnalul unui outsider". Eram naiv să cred că ar putea trece de cenzură, începând chiar cu titlul. „Vrei să apari, schimbă titlul!", m-a consiliat Marin Sorescu, expert în a-şi strecura textele cele mai incomode în ambalaje aparent inocente.

Cartea a avut succes, un tiraj de zece mii de exemplare – azi de-a dreptul fantastic! – s-a epuizat rapid, este adevărat că şi datorită domnului profesor Constantin Parfene, care acceptase textul ca lucrare de grad, apoi la apariţia volumului îl trecuse în

bibliografia obligatorie pentru examenele de perfecţionare ale personalului didactic.

După trei ani, în toamna lui 1986, se porneşte din senin o campanie de presă împotriva cărţii, întâi în „Suplimentul literar artistic al scânteii tineretului", apoi în „Săptămâna", campanie pentru care semnatarii ar fi trebuit să consulte B.C.S., deoarece cartea nu se mai găsea în librării de foarte mult timp. Am rămas stupefiat, apoi am reacţionat cu un drept la replică, nepublicat, cu un articol pentru „România literară", nepublicat, în sfârşit cu un memoriu adresat lui D.R. Popescu, preşedintele de atunci al Uniunii Scriitorilor. Nici de la el nu am primit un răspuns, măcar de complezenţă. Atacul a fost, evident, la ordin. De ce după trei ani de la apariţia cărţii ? Secretul aveam să-l aflu anul trecut, când mi-am văzut dosarul din arhivele securităţii, un dosar foarte clar trucat, dar din care am putut deduce că din 1983 tovarăşii s-au hotărât să mă facă informator, iar în 1987 au renunţat, într-o notă penibilă şi hazlie, pe care poate o voi publica alături de alte extrase din dosar. (Atacul din SLAST trebuie să fi fost o ultimă încercare de a mă face docil...). Acum mă limitez să tipăresc doar scrisoarea către D.R.Popescu şi cele două articole refuzate de „SLAST" şi România literară". Iată-le:

Tovarăşe Preşedinte,

Subsemnatul Ioan Neacşu nu sunt membru al Uniunii Scriitorilor, dar consider că prezenţa mea în presa literară cu articole de critică literară şi estetică timp de peste un sfert de secol, ca şi cărţile „Introducere în poezie" (**Cartea Românească**, 1983), „Jurnalul unui outsider" şi „Ştiinţa literaturii" (predate la editurile **Cartea**

Românească şi respectiv **Albatros** mă îndreptăţesc să mă adresez Dumneavoastră în următoarea problemă personală, care ilustrează de fapt o problemă de principiu ce nu mai poate fi escamotată.

În nr. 41 din 11 oct. 1986 al SLAST a apărut un articol infamat la adresa mea, articol reluat cu tam-tamul caracteristic de „Săptămâna". Am trimis răspunsul alăturat, pe care redacţia SLAST a refuzat să-l publice, nerespectând astfel Legea Presei. Am vrut să răspund indirect, prin articolul „Alergia la teoretic", pe care l-am scris ca o replică la o „Opinie" a Melaniei Livadă, publicată de „România literară". Anexez şi acest articol prezentului text. Într-o discuţie lungă, George Ivaşcu mi-a explicat că nu poate publica articolul meu deoarece conţine afirmaţii care nu pot să apară în presă, cum ar fi aceea că nu avem o revistă de estetică, sau catedre de estetică în universităţi. Câteva săptămâni mai târziu a apelat la un estetician despre care era vorba în articolul meu, Gr. Smeu, să scrie o replică la „opinia" de care vorbeam, foarte sofisticată, în care nu se face nici o trimitere directă la Melania Livadă, ci doar se foloseşte, abil introdus în context, cuvântul „rebarbativ", care este o foarte pudică aluzie la obiectul polemicii.

Ajungem astfel la problema de principiu de care vorbeam: lipsa unui dialog autentic în presa culturală de la noi. L-am întrebat, cu o anumită ocazie, pe N. Manolescu dacă el crede că o cultură poate exista numai prin solilocuri. Mi-a replicat că el polemizează implicit, şi atunci când a scris o cronică pozitivă la cartea de critică a lui Marin Sorescu, el a polemizat de fapt implicit cu „Săptămâna"! Dar în acest mod sse duce un dialog între surzi! Atunci când apar polemici, ele sunt regizate şi

practic întrerupte înainte de a începe, cum s-a întâmplat cu grupajul din SLAST la care m-am referit, sau cu un alt articol penibil, despre proza contemporană, semnat în „Viaţa Românească" de M. Niţescu. Faptul că de mulţi ani „România literară", de exemplu, are rubrici fixe cu semnatari abonaţi şi previzibili, că presa culturală se repetă penibil, fără nici un relief, duce la un fel de anestezie culturală. Deruta axiologică rezultată din această apă a morţilor face ca valorile spirituale reale să treacă direct în istoria literară, să nu avem o actualitate literară vie. Asta este adevărata cauză a lipsei de audienţă a literaturii noastre în lume: dacă noi înşine nu ne luăm în serios, nu discutăm deschis şi autentic operele din actualitatea culturală, cum să ne ia în serios străinii ? La colocviul de la Tescani al revistei „Ateneu", Şt. Augustin Doinaş, discutând acest dezinteres al literaturilor străine pentru literatura română îl punea pe seama faptului că scriitorii români nu au contacte frecvente şi sistematice cu colegii lor din alte ţări. O fi adevărat şi acest lucru, eu însumi am cerut ajutorul Uniunii Scriitorilor pentru a participa la un congres internaţional de estetică la care am fost invitat, în 1984 şi nici măcar, în semn de consideraţie, un răspuns negativ nu am primit! Dialogul cu alte literaturi începe, evident, cu un dialog între scriitori, dar cum să dialogăm cu alţii, când nici între noi n-o facem ?

Şi nici n-am pretinde acest lucru unor publicaţii ale Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, sau ale Uniunii Tineretului Comunist, dar revistele Uniunii Scriitorilor, în frunte cu „România literară", ar trebui să aibă ca principal punct în programul lor încurajarea dialogului cultural autentic.

Aceasta ar fi problema de principiu ce nu mai poate fi escamotată, problema în care trebuie ca Biroul Uniunii Scriitorilor să ia hotărâri energice.

Fie ca anul 1987 să aducă revirimentul atât de necesar în presa noastră literară!

Vă asigur de deosebita mea preţuire,

Ioan Neacşu
Bacău, 5 ianuarie 1987
Tovarăşului
Preşedinte al
Uniunii Scriitorilor din R.S.R.
Bucureşti

Bacău, 17 oct. 1986

Către,
Redacţia publicaţiei S.L.A.S.T.

Îmi pare rău că nu mă pot adresa unui redactor şef, deoarece publicaţia SLAST, neavând casetă redacţională, este anonimă. Solicit aşadar redacţiei, în virtutea dreptului la replică, publicarea următorului text:

În nr. 41 din 11 oct. 1968, SLAST tipăreşte pe două pagini (4 şi 5), sub titlul pseudomaiorescian „O maladie a limbajului critic: forma fără fond", o serie de injurii la adresa unor ctirici probabil indezirabili. Primul pe lista celor pe care comandoul organizat de SLAST a primit

ordin să-l insulte sunt eu. Un oarecare Tudor Cristea, sub flatantul titlu „Savantlâc şi pseudocritică", se ocupă de cartea mea „Introducere în poezie" (Ed. Cartea Românească, 1983). „Se ocupă" trebuie înţeles cu o anumită conotaţie, deoarece tovarăşul respectiv demonstrează încă din titlul infamiei sale că nu ştie ce a citit: cartea mea este o carte de estetică, nu de critică ! În textul său, T.C. insistă făcând o introducere de adevărat, autentic autodidact (v. infra), pentru care critica literară este „**o specie** mai tânără" (!!!), iar literatura „a evoluat de la **mimesis** (s.a.) la autoreferenţialitate" (sic!) şi încheind cu concluzia că eu am încercat nici mai mult nici mai puţin decât „să dărâm toate sistemele critice" (!!!). „Savantlâcul" de care vorbeşte este limbajul ştinţific uzual într-un eseu de estetică, iar aparatul critic este obişnuit în asemenea cazuri. Dacă ar fi citit cartea, tovarăşul care deschide acţiunea comandoului organizat de SLAST s-ar fi putut mândri apoi faţă de camarazii săi că a citit prima carte de estetică din viaţa sa. Dar a ratat ocazia ! Este evident faptul că n-a citit-o, deoarece nu suflă o vorbă despre ultimele două secţiuni ale cărţii, citează de pe copertă, nici măcar capitolul iniţial nu l-a citit, căci de acolo tovarăşul T.C. ar fi aflat că e vorba de dezvoltarea unei idei comunicate la un congres internaţional de estetică, deci cartea pe care o fi văzut-o nu-i o carte de critică literară! Observând că T.C. nu e „în chestie", vorba lui Titu Maiorescu, ar fi trebuit să-l ignorăm pur şi simplu. Inocenţa sa totală în materie de estetică face orice discuţie superfluă. Se pun însă câteva întrebări, care nu au nici o legătură cu estetica sau critica literară. De ce tov. T.C., fără să mă cunoască, fără să fi citit cartea mea când a apărut, s-a trezit aşa, din senin, specialist în „sisteme

critice" şi a pornit la o serie de injurii la adresa mea: eseul meu este „şcolăresc", „cacofonic", „simplist", „cu pretenţii ştiinţifice orgolioase" (!!), „plin de truisme", adoptă cum poate un tic al criticii mai noi" (comunicarea de care vorbeam a fost făcută în 1972!), iar autorul este „autodidact", „suspectat de cunoştinţe cam generale", „diletant cu aere ştiinţifice" ? Pentru aceste insulte at trebui să-l dau pe tovarăş în judecată, dar nu-i fac onoarea asta. Cine i-a ordonat lui T.C. să scrie acest articol, că nu de plăcere s-a dus la B.C.S. să-mi caute cartea, care nu se mai găseşte în librării de aproape trei ani ? Cum de mă confundă cu doi profesori universitari onorabili, şi nu cu Iulian Neacşu, de exemplu ? Şi poanta cu fişierul, dacă nu o ştie de la Ion Simuţ (v. **Familia**, 1 ian., 1984) – că nu-l citează ! – de unde o ştie ? E drept că am scris şi eu despre numele din fişier, dar într-un text încă nepublicat, deoarece se află în volumul de critică „Jurnalul unui outsider", care stă la Editura Cartea Românească „abia" din 1984. Redactorul de carte m-a asigurat că manuscrisul n-a ieşit din editură, deci T.C. n-avea cum să-l fi citit. Are T.C. calităţi parapsihice, sau e vorba de o uluitoare coincidenţă ? Oricum, când va fi să apară acest volum, i-l recomand lui T.C., deoarece va găsi în el studii şi articole de estetică, dar şi cronici literare şi va vedea mai clar care-i diferenţa dintre estetică şi critică literară. Din păcate T.C. nu citeşte nu numai cărţi, dar nici presa literară, altfel nu se explică faptul că, din 1962, de când public, n-a dat în nici o revistă de numele meu ! Cartea insultată cu atâta violenţă în SLAST avea girul unui Congres Internaţional de Estetică, al lui Ion Pascadi şi al lui Gr. Smeu., care au alcătuit competente şi minuţioase referate ştiinţifice. Redactor de carte a fost Mircea Ciobanu, unul dintre cei mai importanţi

scriitori români contemporani. După apariţie, au semnat cronici literare judicioase Al. Piru, Vlad Sorianu, Liviu Chiscop ş.a. În sfârşit, cartea „Introducere în poezie" a fost inclusă în bibliografia recomandată pentru perfecţionarea personalului didactic. Dacă punem într-un taler al balanţei toate aceste confirmări ale valorii cărţii şi în altul pe anonimul T.C., vedem ridicolul situaţiei. Ce a urmărit SLAST prin aceste dezinformări ale eventualilor cititori ? Cui folosesc ? Poate ne va lămuri unul dintre membrii redacţiei, căci T.C., este evident, nu a ştiut ce face !

Ioan Neacşu

Notă:

Dacă textul de mai sus, fără tăieturi, nu va apare în numărul proxim al SLAT, îmi iau libertatea de a-l face cunoscut publicului prin alte mijloace.

ALERGIA LA TEORETIC

Într-o recentă „opinie" publicată în „România literară", Melania Livadă scrie: „...aureola şi prestigiul autorului de teorie şi nu mai puţin atracţia ideologilor de tot soiul au dat naştere în zilele noastre la un abuz teoretic şi metodologic care sufocă, prin terminologia lui nu o dată rebarbativă, lumea literelor, transformând critica în ceva

care se situează, tehnocratic, deasupra sau în afara ei. Este o situaţie contrară misiunii criticii literare, care are şi un caracter social, când criticii se citesc între ei, în indiferenţa generală a scriitorilor şi mai ales a cititorilor." Nu mi-ar fi atras atenţia această penibilă expresie a neputinţei de a aborda teoretic domeniul atât de complex al literaturii, dacă ea n-ar fi venit la câteva săptămâni după ce am asistat, stupefiat, la una dintre cele mai absurde manifestări ale „spiritului primar agresiv", în SLAST. Cartea mea „Introducere în poezie", care este un eseu de estetică apărut la „Cartea Românească" în 1983, este insultată cu o rară violenţă de Tudor Cristea, sub titlul „Savantlâc şi pseudocritică". Autorul nu numai că nu-şi dă seama că citeşte o carte de estetică, nu de critică, dar este furios că nu înţelege ce citeşte. Câteva coloane mai jos, Aureliu Goci, care de asemenea nu înţelege ce citeşte, îl acuză pe Radu Bagdasar, autor al unor studii valoroase de estetică generativă, că scrie nişte cărţi pe care numai el le poate citi ! Lenea de a gândi îi face pe aceşti doi tovarăşi să reacţioneze aberant: în loc să pună mâna pe carte şi să înveţe, sau să se lase păgubaşi, orientându-se spre alte domenii, mai puţin teoretice şi mai lucrative, se încăpăţânează să citească ce nu înţeleg şi să strige în gura mare că de vină sunt autorii cărţilor respective, nu propria lor ignoranţă !

Melania Livadă crede că, aplicate în practică, sistemele teoretice „produc adevărate masacre critice (sic!) asupra operelor". În marea ei naivitate, autoarea nu ştie că nu există critic important care să nu aibă o foarte solidă pregătire teoretică – filozofică, lingvistică, psihologică, estetică – ba chiar un sistem propriu teoretic pe care-l aplică în mod consecvent în întreaga sa creaţie. În

consecinţă, Melania Livadă conchide cu emfază: „După opinia mea, teoriile critice la modă azi sunt produsele sofisticate ale unor tehnicieni care experimentează irelevant şi fără nici o consecinţă asupra literaturii".

De unde vine acest dispreţ faţă de teoretic ? Numai din ignoranţă ? Dar şi Constantin Pricop, într-o cronică la volumul „Gândirea estetică", de Tudor Vianu (BPT), formulează rezerve faţă de speculaţia estetică, despre care crede că a devenit desuetă (v. „Convorbiri literare", nr. 10, p. 13).

Oare s-a ajuns, într-adevăr, la o saturaţie teoretică în domeniul studiului literaturii şi trebuie să punem cărţile în raft şi să ieşim la aerul purificat de teoretic al cafenelei literare ? Dar mulţimea sistemelor teoretice, departe de a marca o situaţie de criză, este un semn de vitalitate şi deschide calea spre noi sinteze. Critica literară poate profita de această situaţie, după cum poate şi să o ignore, transformând foiletonul critic într-un simplu articol de ziar, sau copiind lungi pasaje din presa unei anumite perioade şi colându-le fără nici un orizont teoretic, după principiul „faptele vorbeşte", aşa cum face Ion Cristoiu.

Semnificativ este faptul că, în timp ce unii critici grăbiţi să se afirme vor să „sară" peste pregătirea lor teoretică, Nicolae Manolescu se arată interesat de semiotică şi poetică, iar „Tribuna" publică o pagină întreagă de poetică, semiotică şi stilistică. Aceste exemple sunt luate din săptămâna în care a apărut „opinia" Melaniei Livadă ! Nu există deci pericolul unei devitalizări a criticii noastre autentice printr-un refuz obtuz al teoreticului.

Alergia constatată însă la unii publicişti este reală. Care să fie cauzele ? Pe lângă cele subiective, pe care le-am sugerat mai sus, există din păcate şi câteva cauze

obiective, legate de însăşi prezenţa dezbaterii teoretice în peisajul cultural actual.

Interesul pentru semiotică, poetică, stilistică, hermeneutică a fost trezit nu numai pentru specialişti, ci şi pentru publicul larg de seria impresionantă de traduceri şi studii româneşti publicate de „Editura Univers". O adevărată emulaţie în aceste domenii teoretice există în universităţi şi, sub egida Societăţii de Ştiinţe Filologice sau a diverselor edituri au apărut mai multe culegeri de analize literare şi stilistice. Prezenţa masivă a acestor cărţi în bilbiografia obligatorie pentru perfecţionarea profesorilor a dus la o adevărată revoluţionare a modului în care este abordată opera literară în gimnaziu şi liceu. Ca urmare, ultimele cinci-zece generaţii de elevi ştiu ce este un **cod**, un **supersemn**, un **câmp semantic**, ştiu care sunt **elementele structurii artistice** şi ce se înţelege prin **text, context, intertext, subtext** etc. Rezultatul este educarea unui „cititor avizat" de literatură, după o fericită expresie a lui Const. Parfene.

Dezbaterea teoretică se duce însă în simpozioane şi sesiuni de comunicări ştiinţifice, fără ecou în presa literară şi aşa se explică perplexitatea unor redactori care-şi fac o cultură de hebdomadar.

Situaţia esteticii este mai gravă.

La mai puţin de cincisprezece ani de când ţara noastră găzduia un congres internaţional de estetică (1972) interesul pentru această ştiinţă a scăzut nu numai în presă, ci şi în şcoli. Nu există în nici o universitate din ţară o catedră de estetică, iar liceele de artă în care se preda estetica s-au desfiinţat în marea lor majoritate chiar în anul când apărea, în sfârşit, un manual de estetică. Academia a editat un tratat de estetică, eveniment foarte important,

care ar fi trebuit să stârnească vii polemici dată fiind ţinuta sa destul de neomogenă. N-au apărut decât câteva articole de circumstanţă în presa culturală. Al. Husar şi Ion Ianoşi au creat adevărate sisteme estetice – evenimente autentice într-o cultură – în indiferenţa cvasitotală a presei culturale. Ion Pascadi a realizat o siteză istorică a esteticii româneşti postbelice: „Estetică şi umanism" (Editura Eminescu, 1979), iar Ion Iliescu a făcut un dicţionar cuprinzând esteticieni români contemporani, dicţionar care aşteaptă lumina tiparului. Aceste lucrări de siteză demonstrează existenţa şi valoarea esteticii româneşti contemporane, dar ce folos ? Grigore Smeu a scris o carte excepţională despre sensibilitatea estetică românească (Editura Academiei R.S.R., 1984), dar ecoul a fost invers proporţional cu valoarea cărţii. V.E. Maşek se luptă cu morile de vânt, scrie carte după carte, ţine conferinţe şi uneori, pe două jumătăţi de coloană, câte un articolaş în „Contemporanul", dar asta nu face ca estetica să fie luată de cineva în seamă.

Cine-i de vină ?

O cauză mai generală este deplasarea interesului teoreticienilor din toată lumea de la estetică spre poetică, semiotică, hermeneutică. Noi am încercat cu volumul „Introducere în poezie" să ne înscriem împotriva curentului. Mărturisim dezolarea noastră pentru faptul că nu am produs reacţia dorită, dar ne consolăm la gândul că opere de seamă ale steticii româneşti din ultimul deceniu, dintre care câteva au fost citate mai sus au avut şi mai puţin ecou şi cu asta trecem la a doua cauză, care interesează estetica românească în special: nu avem o revistă de estetică, revistele de cultură nu-s interesate să publice articole de estetică, iar esteticienii înşişi, blazaţi, se mulţumesc să se întâlnească între ei în simposioane şi să-şi

scrie cărţile. Evident, succesul mare de librărie al cărţilor de stetică, valoarea lor ştiinţifică reprezintă contribuţii importante la tezaurul culturii noastre, dar lipsa dialogului face ca, în mod paradoxal, să nu avem o actualitate estetică: operele de valoare câte sunt trec direct în istorie!

Să nu aibă esteticienii vocaţie publicistică ?

Să reprezinte estetica, alături de poetică, stilistică, semiotică, hermeneutică un pericol pentru inocenţa teoretică a unor critici, inocenţă păzită cu străşnicie de revistele noastre ?

Credem că de actuala situaţie, care duce la reacţii barbare ca cele semnate de Melania Livadă, Tudor Cristea sau Aureliu Goci se fac răspunzători în egală măsură teoreticienii care privesc cu indiferenţă publicistica efemeră, dar şi redactorii publicaţiilor noastre culturale, care nu acordă spaţiul necesar unei dezbateri vii, continue şi autentice a problemelor teoretice, condiţie obligatorie pentru existenţa unei culturi adevărate.

Ioan Neacşu

La urma urmei, de ce atâta încrâncenare ? Ce au tovarăşii cu estetica, sau ce au cu mine ? Ceea ce au refuzat şi continuă să refuze ei este tot ceea ce iese din front, tot ceea ce nu li se subordonează necondiţionat, tot ce nu este gregar, tot ce nu poate fi manipulat. În anii bolşevismului primitiv cibernetica, genetica şi estetica erau prigonite, apoi, în anii naţional-comunismului ceauşist aceste ştiinţe au fost acceptate, dar în patul procustian al materialismului marxist, în care ele nu încăpeau în nici un fel.

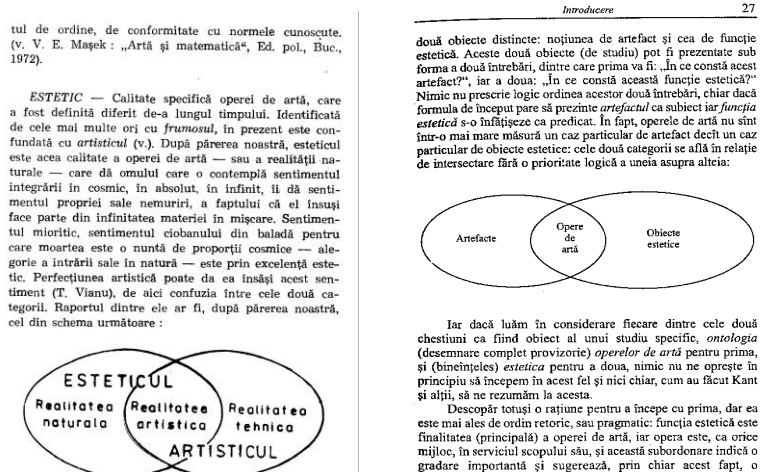
De ce era periculoasă o carte ca a mea ? Pentru că, deşi cu suficiente ecouri ale limbii de lemn marxiste, îl învăţa pe cititor să gândească liber, ba mai mult, îi arăta că se poate gândi liber chiar şi încorsetat de ideologia oficială.

Esteticul, definit ca o calitate a naturii şi a artei care-l face pe om să aibă sentimentul absolutului, al nelimitatului, al veşnicului, al propriei sale nemuriri, îl scoate pe cititor din determinismul îngust, istoric şi economic.

Operele de artă sunt ferestre prin care privim în transcendent, prin care vedem lumea celor nevăzute. Cu cât cititorul are talent, sau ştie, învăţat fiind de către un maestru, cum să privească, cum „să vadă" absolutul, cu atât fereastra devine mai translucidă. Cu cât cititorul încearcă să înţeleagă logic opera, cu atât ea se opacizează, până la a deveni oglindă: opera oglindeşte...sau chiar nu spune nimic, precum o stereogramă celui care nu ştie să privească în infinit !

Sigur, acum ar trebui rescris totul, deoarece dimensiunea spirituală a omului ca fiinţă teandrică este infinit mai bine cultivată de religie. Arta îl spiritualizează pe omul care nu poate ajunge la Dumnezeu prin credinţă, este complementară deci religiei, fără să o poată suplini vreodată. Unul dintre cuvintele care-i deranjau cel mai tare pe tovarăşi era cuvântul **Absolut**. Ion Pascadi mi-a sugerat, chiar, să fac glosarul de la sfârşit pentru a arăta că nu folosesc cuvântul în sens mistic. Vă imaginaţi ce ar fi fost dacă aş fi vorbit şi de spiritual, de credinţă, de Dumnezeu !

Confuzia între **estetic** şi **artistic**, o altă temă pe care cred că o elucidez în aceste pagini, a fost reluată în 1994 de Gérard Genette în „L`Oeuvre de l`art". În traducerea românească din 1999 am avut surpriza să constat că filozoful francez dezvoltă de fapt ideea mea, ba chiar desenul din cartea mea din 1983 se regăseşte în textul său, la pagina 24 a traducerii româneşti:



tul de ordine, de conformitate cu normele cunoscute. (v. V. E. Maşek : „Artă şi matematică", Ed. pol., Buc., 1972).

ESTETIC — Calitate specifică operei de artă, care a fost definită diferit de-a lungul timpului. Identificată de cele mai multe ori cu *frumosul*, în prezent este confundată cu *artisticul* (v.). După părerea noastră, esteticul este acea calitate a operei de artă — sau a realităţii naturale — care dă omului care o contemplă sentimentul integrării în cosmic, în absolut, în infinit, îi dă sentimentul propriei sale nemuriri, a faptului că el însuşi face parte din infinitatea materiei în mişcare. Sentimentul mioritic, sentimentul ciobanului din baladă pentru care moartea este o nuntă de proporţii cosmice — alegorie a intrării sale în natură — este prin excelenţă estetic. Perfecţiunea artistică poate da ea însăşi acest sentiment (T. Vianu), de aici confuzia între cele două categorii. Raportul dintre ele ar fi, după părerea noastră, cel din schema următoare :

Aplicarea artisticului la realitatea tehnică prin design (v.) îi conferă acesteia dimensiune estetică şi o apropie astfel de realitatea naturală, ambientul tehnic devenind

160

Introducere 27

două obiecte distincte: noţiunea de artefact şi cea de funcţie estetică. Aceste două obiecte (de studiu) pot fi prezentate sub forma a două întrebări, dintre care prima va fi: „În ce constă acest artefact?", iar a doua: „În ce constă această funcţie estetică?" Nimic nu prescrie logic ordinea acestor două întrebări, chiar dacă formula de început pare să prezinte *artefactul* ca subiect iar *funcţia estetică* s-o înfăţişeze ca predicat. În fapt, operele de artă nu sînt într-o mai mare măsură un caz particular de artefact decît un caz particular de obiecte estetice: cele două categorii se află în relaţie de intersectare fără o prioritate logică a uneia asupra alteia:

Iar dacă luăm în considerare fiecare dintre cele două chestiuni ca fiind obiect al unui studiu specific, *ontologia* (desemnare complet provizorie) *operelor de artă* pentru prima, şi (bineînţeles) *estetica* pentru a doua, nimic nu ne opreşte în principiu să începem în acest fel şi nici chiar, cum au făcut Kant şi alţii, să ne rezumăm la acesta.

Descopăr totuşi o raţiune pentru a începe cu prima, dar ea este mai ales de ordin retoric, sau pragmatic: funcţia estetică este finalitatea (principală) a operei de artă, iar opera este, ca orice mijloc, în serviciul scopului său, şi această subordonare indică o gradare importantă şi sugerează, prin chiar acest fapt, o progresie în analiză[8]. Am putea să considerăm acest prim volum

[8] Goodman însuşi, care va stabili energic în „Cînd este artă?" (1977), prioritatea de urgenţă şi de relevanţă a funcţiei asupra statutului, a amînat totuşi pînă în ultimul capitol din *Langages de l'art* (1968) studiul „simptomelor" esteticii.

S-ar putea să fie vorba de o coincidenţă datorată acelui „saeculum" care face ca oamenii dintr-o anumită epocă să gândească relativ la fel, deşi coincidenţa este totuşi prea mare...

Evident, această cărţulie ar putea genera un tratat. Câteva pagini posibile, pe care le-am scris de-a lungul anilor, le-am anexat într-o „addenda". Am preferat să o retipăresc însă aşa cum am scris-o acum un sfert de secol ca pe o estetică „in nuce", pentru ca ea să răsară şi să crească atunci când timpul şi timpurile vor fi mai prielnice.

Ioan Neacşu

Bacău, 20 iulie 2002

ARGUMENT

Opera de artă nu încetează să atragă – ca o lanternă fluturii de noapte – specialişti din cele mai diverse domenii. Matematicieni şi lingvişti, sociologi şi cibernetici, filozofi şi etnografi, psihologi şi pedagogi încearcă să abordeze opera de artă cu mijloace proprii, în speranţa că vor pătrunde misterul ce o învăluie. Realitatea este că specificul estetic al operei, drept cea mai complexă relaţie dintre om şi mediul natural, tehnic, social, în măsura în care angajează cvasitotal conştientul şi inconştientul individului, fascinează şi reprezintă, ca însăşi realitatea, un infinit teren de aplicare a celor mai diverse discipline şi teorii. Sub avalanşa lor, estetica încearcă cu greu să-şi menţină specificul, pentru a nu deveni un simplu cîmp de bătaie.

Un protest împotriva acestor imixtiuni totuşi nu e oportun, deoarece complexitatea operei de artă şi dificultăţile pe care le implică studiul categoriei esteticului obligă la o cercetare interdisciplinară.

Din păcate, mulţi dintre cei care au încercat să abordeze problemele esteticii din cele mai diverse perspective au urmărit nu atît elucidarea acestora, cât dezvoltarea propriilor teorii pe un teren de maximă complexitate, deci de maximă dificultate, cum este arta.

Evident nu putem nega contribuţia valoroasă pe care aceste cercetări de graniţă o aduc la progresul esteticii. Este

nevoie însă de o reintegrare a lor din perpectivă estetică, de o valorificare a acestora de către estetician. În ultimii ani, contribuţii notabile în această direcţie au adus la noi Victor Ernest Maşek, Radu Bagdazar, Cezar Radu şi alţii.

O asemenea valorificare ridică o serie de probleme, printre care la loc de frunte se situează problema limbajului, căci este dificil să unifici limbajele mai multor discipline, să aproprii cuvinte care nu au stat niciodată pe aceeaşi pagină, să faci inteligibil un text în care se întâlnesc matematica şi psihologia, cibernetica şi biologia etc. Progresul studiilor estetice nu este însă posibil fără acest efort de asimilare a teoriilor de la graniţa cu celelalte ştiinţe.

Pornind de la aceste realităţi ale cercetării estetice contemporane, am propus – într-o comunicare ţinută la cel de-al VII-lea Congres internaţional de estetică – o interpretare a operei de artă ca model al realităţii valorificând idei din cibernetică, psihanaliză şi filozofie (v. „Actes du VII-e Congrès international d`esthétique, Bucarest, 28 Août – 2 Septembrie , 1972". E.A.R.S.R., 1977, tom II, pp. 581-584). Când am încercat să o dezvolt într-un studiu mai amplu, am constatat că dificultăţile pe care le implică eterogenitatea conceptelor folosite nu încifrează textul, ci, dimpotrivă, îl fac mai accesibil. Iată de ce am considerat că acest eseu depăşeşte intenţia iniţială – aceea de a propune specialiştilor câteva puncte de vedere – prin accesibilitate şi l-am intitulat „Introducere în poezie", dorind să subliniez ideea că se adresează de fapt marelui public. Inginerul, matematicianul, biologul, medicul vor găsi aici un limbaj care le este familiar şi acest lucru sper să-i apropie de artă, să le spulbere complexele pe care le trezesc de obicei studiile umanistice celor deprinşi cu limbajul tehnicii.

Cum însă mulţi termeni – ca *algoritm, model, absolut* etc. – sunt folosiţi aici în alte accepţii decât cele uzuale, iar

diversitatea disciplinelor din care provin poate face ca pentru un anumit cititor unii termeni să fie neclari, am realizat, la sugestia regretatului Ion Pascadi, un *dicţionar de termeni* pe care îl sperăm util.

Dacă această carte va convinge specialiştii de avantajele abordării operelor de artă din perspectiva pe care o propune, autorul va avea o mare satisfacţie profesională. Dacă însă această carte va constitui, pentru publicul lucid al zilelor noastre, o motivaţie intelectuală suficientă pentru a se apropia de artă fără complexe – nici de inferioritate, nici de superioritate – satisfacţia de care vorbeam va fi dublată de un sentiment deosebit – acela de a fi de folos imediat oamenilor.

I

INTRODUCERE ÎN POEZIE

POEZIA ŞI PUBLICUL

În ultimul secol presa a fost saturată de discuţiile niciodată stinse în jurul poeziei moderne. Polemica între apărătorii zeloşi ai modernismului şi violenţii detractori nu s-a încheiat şi nu se poate încheia lesne, pentru simplul motiv că cele două părţi vorbesc limbi diferite şi discuţia se duce în paralel, fără confruntări. Ambiguitatea, valoarea conotativă a cuvântului, exploatate până la fetişizare de poeţi, le joacă astfel feste teoreticienilor gravi care, privind acelaşi lucru din unghiuri diferite, sau în diferite contexte, au impresia că se înţeleg.

Dar şi în public există o reală rezistenţă la poezia modernă, rezistenţă despre care G. Călinescu spunea: „Protestele împotriva poeziei dificile nu vin în genere din cauza unei reale dificultăţi, ci din cauza insuficienţii culturii a cititorilor obişnuiţi cu poezia facilă de tipul romanţei sentimentale". (G. Călinescu: „Principii de estetică", Buc., 1939, p. 61). Oare nu corespunde lirica secolului nostru sensibilităţii cititorului de acum, sau e vorba, într-adevăr, de „insuficienţa culturii"? Înainte de a răspunde la această întrebare, se cade să vedem care sunt factorii care formează această sensibilitate.

În primul rând civilizaţia modernă cu caracterul ei predominant tehnic influenţează sensibilitatea individului. În măsura în care nu-l dezumanizează, această civilizaţie îi ascute sensibilitatea prin ritm, prin noxe, prin solicitarea intelectuală

sporită, prin disponibilităţile de timp ce i le oferă. Dacă la aceasta adăugăm şi pregătirea tehnică, deci exersarea intelectului în abstracţii, obţinem o sumă de influenţe care ar trebui să-l apropie pe om de lirica modernă. Şcoala este de vină că acest lucru nu se întâmplă. Călinescu vorbea despre „insuficienţa de cultură" a cititorilor obişnuiţi cu poezia facilă de tipul „romanţei sentimentale". Nu cred că este vorba de insuficienţa culturii, ci de *inadecvarea* culturii asimilate la timpul nostru. Un absolvent de liceu a fost în contact cu literatura 12 ani şi din acest contact nu se poate să nu-i rămână un strat de cultură suficient pentru a fi receptiv la valori, dar la care valori ? Clasice, sau moderne ? În manualul de teoria literaturii se vorbeşte despre următoarele „calităţi ale stilului": *claritatea, corectitudinea, proprietatea, precizia* şi se adaugă faptul că stilul scriitorului mai are o proprietate: *originalitatea*! Dacă profesorii de liceu sunt de bună-credinţă şi dacă îşi învaţă elevii să aprecieze opera literară după asemenea criterii, este evident că aceştia nu vor putea înţelege un poem care depăşeşte epoca Alecsandri. Sigur, nu discutăm aici criteriile tematice de apreciere a operei, ne referim doar la dimensiunea sa artistică. În 1939 G. Călinescu scria: „Şcoala a îndepărtat pe tineri de la speculaţiunea estetică, ţinându-i în formule obscure, şi noi voim să facem pe aceşti tineri să gândească" (op. cit., p. 6). Iată o aserţiune valabilă şi în 1983 !

Chiar faţă de mediul folcloric, educaţia artistică în şcoală reprezintă un pas înapoi. În acest mediu tradiţional, copiii erau iniţiaţi încă de mici în secretele artei literare prin „Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri". Ghicitorile sunt în fond metafore care trebuie decodate, ele reprezintă principalul mijloc de educare a sensibilităţii artistice a viitorului consumator de artă din mediul folcloric. „Un istoric al educaţiei estetice în România – spune G. Văideanu – ar evidenţia permanenţa acestei educaţii în viaţa poporului român şi rolul înalt al factorului estetic în progresul

cultural al societăţii" (G. Văideanu: „Cultura estetică şcolară", E.D.P., Buc., 1967, p. 267). Manualele şcolare, însă, au renunţat treptat la ghicitori, au pus în loc nişte capitole încâlcite de teorie literară pe care nu le înţeleg nici autorii lor şi au lipsit astfel elevii de unul dintre cele mai eficace mijloace de educaţie artistică. Evident, nu ghicitorile sunt cele care ar putea rezolva problema educaţiei artistice a omului contemporan, dar experienţa milenară a poporului în materie de educaţie trebuie luată în consideraţie neapărat.

Dacă la pretinsa teorie literară, care se face sporadic şi fără sistemă în şcoală, adăugăm şi selectarea textelor din manuale după criterii tematice, şi lipsa de interes a programelor, deci şi a profesorilor, pentru educaţia artistică, înţelegem cum apare inadecvarea culturală de care vorbeam. Receptarea slabă a poeziei moderne nu e condiţionată, deci, doar de o inadecvare a sensibilităţii cititorului sau de o „cultură insuficientă", ci mai ales de o inadecvare culturală datorată în principal şcolii.

Care sunt criteriile după care cititorul judecă poemul modern ?

Primul şi cel mai important este organizarea poemului ca discurs poetic după regulile retorice enunţate la noi de Titu Maiorescu : „Poezia...are ca necesitate un punct de culminare în care se concentrează ideile ei şi pe lângă care toate celelalte expresiuni erau numai elemente pregătitoare, oarecum trepte de înălţare: şi desigur strofa, cu care culminează poezia, este cea dintâi care s-a înfăţişat în fantezia poetului în momentul concepţiunii şi pentru răsădirea căreia poetul a compus pe celelalte; ea este esenţa, este fapta poeziei şi totodată măsura pentru efectul ce-l produce; de la ea atârnă lungimea sau scurtimea lucrării; de la ea şi tonul în care e concepută; atâtea strofe şi acea culoare trebuie să aibă o poezie, câte şi care se cer pentru ca strofa culminantă să ne facă impresia cea mai mare."

(Titu Maiorescu: „Critice" vol. I., B.P.T., Buc., 1973, pp. 72-73). Prin analizele efectuate în şcoală, care au la bază această concepţie, viitorul cititor se obişnuieşte cu structura retorică a poemului, aproape fidelă legilor discursului, de la *exordiu* până la *peroraţiune*, diferenţa specifică stând în faptul că discursul comunică idei, iar poemul – sentimente.

Al doilea criteriu după care este apreciată poezia consistă în concurenţa imaginilor spre o unitate a ideii poetice. Un poem este deci cu atât mai valoros, cu cât este mai sincer, adică transmite cu fidelitate un sentiment sau, mai exact, adică plasticizează realul, imitându-l. Valoarea imitaţiei a fost teoretizată de Aristotel, iar la noi prima dată o găsim exprimată în „Regulile sau gramatica poezii" a lui I. Heliade Rădulescu, în 1831: „...filosoful cercetează natura ca să o cunoască, şi poetul ca să o imiteze." (în: George Ivaşcu: „Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti", vol. I, E.D.P., Buc., 1967, p. 132).

În sfârşit, un al treilea criteriu de apreciere este perfecţiunea formală ca expresie ideală a ideii poetice. Tudor Vianu considera perfecţiunea formală drept un mijloc specific artei de reflectare a armoniei universale (cf. Tudor Vianu: „Filosofie şi poezie", Buc., Casa şcoalelor, 1943), atrăgând atenţia astfel asupra posibilităţilor de comunicare ale formei, asupra sensului intrinsec acesteia. Şcoala însă nu caută *sensul* formei, ci conţinutul său ideatic, împărţind astfel arbitrar structura poemului în „conţinut" şi „formă", în timp ce „...poezia n-are nevoie nicidecum să exprime idei, ci numai să se dezvolte din intuiţiile spirituale ale absolutului" (Tudor Vianu, op. cit., p. 77).

Criteriile de mai sus, culese din retoricile clasice, pot fi folosite în valorificarea poeziei de până la romantism şi şcoala le aplică în analize judicioase pe texte adecvate, astfel că viitorul cititor îşi consolidează convingerea că aceste criterii sunt singurele valabile în aprecierea poeziei. Este semnificativ faptul

că aproape toate metodicile apărute la noi dau ca model de analiză a unei opere lirice analiza la...prima parte a poemului „Împărat şi proletar", de M. Eminescu, deci la un discurs în versuri!

De la simbolism încoace, însă, aceste criterii nu mai sunt valabile, poemul se modifică structural, şi chiar dacă formele clasice ale poemului s-au perpetuat până în vremea noastră, poezia modernă este o realitate care nu poate fi contestată, ea a dat într-un singur secol opere de valoare inestimabilă. „Poezia (şi arta) modernă nu trebuie admirată sau condamnată „din principiu", spune Hugo Friedrich. Ca un fenomen constant al realităţii, ea are dreptul de a fi preţuită prin cunoaştere" („Structura liricii moderne", ELU, Buc., 1969, p. 14). Evident, *cunoaştere* nu înseamnă *explicaţie*, arta nu se explică: vom vedea mai târziu că receptarea operei de artă are – cel puţin în ceea ce priveşte mesajul estetic – un caracter translogic. „Poezia se poate comunica şi înainte de a fi înţeleasă", observa T.S. Eliot. Cunoaşterea poeziei moderne pe cale teoretică este însă necesară pentru a nu fi respinsă aprioric de spiritele tehniciste ale zilelor noastre , pentru a se crea o motivaţie logică pentru cititor, singura în stare să-l determine să experimenteze contactul cu opera de artă modernă.

De la simbolism încoace poemul nu mai este văzut ca discurs, ci ca notaţie; încă în secolul trecut Verlaine îl îndemna pe poet: „Prends l`éloquence et tords-lui son cou!". Introducând notaţia alături de muzică şi vag pentru a crea atmosferă, pentru a transmite o stare poetică, nu o idee poetică, simbolismul a deschis calea modernismului, a creat posibilitatea realizării unor structuri poetice de o mare diversitate, capabile să transmită stări nuanţate, indefinite. Poezia a ajuns o realitate supraconceptuală, ea s-a îndepărtat tot mai mult de idealurile poeziei clasice, deplasându-şi atenţia de la obiecte la relaţiile dintre ele, de la cuvinte la spaţiul dintre ele, un spaţiu căruia poezia îi caută un sens, tensionat în

măsura în care cuvintele polarizează sensul, în timp ce conştiinţa artistică încearcă să-l unifice. Constatarea făcută de Baudelaire:

„La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L`homme y passe à travers de forêts de symboles
Qui l`observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité.
Vaste comme la nuit et comme la clarté.
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent."

este cea mai mare descoperire a spiritului poetic, de la poezia însăşi încoace. Descoperind „pădurea de simboluri", descoperind spaţiul dintre cuvinte poetul descoperă că sensul, „ecoul" cuvintelor se uneşte, se confundă undeva, departe, într-o tenebroasă dar în acelaşi timp profundă unitate, o unitate tensionată în infinit, ca a paralelelor care se întâlnesc. Cu cât sensul cuvintelor alăturate va fi mai apropiat, cu atât tensiunea va fi mai mică, şi invers. Pentru a comunica, deci, inefabilul, poetul trebuie să alăture cuvinte cât mai îndepărtate ca sens, „...ca întâlnirea fortuită pe o masă de disecţie a unei maşini de cusut şi a unei umbrele", cum spunea Lautréamont. Poezia apare, stilistic vorbind, din „ecoul" cuvintelor în tenebroasa unitate a absolutului, comunicând astfel implicit sentimentul integralităţii lumii, sentimentul veşniciei. Iată de ce în poezia modernă alăturarea insolită de cuvinte are o raţiune de a fi. Cititorul obişnuit cu exigenţele poeticei clasice unde – aşa cum am văzut – se pune preţ pe concurenţa imaginilor spre unitatea ideii poetice nu numai că nu găseşte în poezia modernă „ideea poetică" în sensul clasic al cuvântului, dar este derutat de aparenta incoerenţă a întregului. G. Călinescu spunea că „... o poezie nu e un conglomerat de imagini

frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariţia unei organizaţiuni, adică a unui sens general. Unde nu e sens, nu e poezie. *Să ne ferim însă să traducem cuvântul sens cu acela de înţeles.*" (s.n.) (G. Călinescu, op. cit., p. 22). Şcoala nu-l obişnuieşte pe viitorul cititor de poezie cu descoperirea sensului unui poem, ci îl învaţă, conform celui de-al treilea criteriu discutat de noi mai sus, că poezia are o formă şi un conţinut, că forma are rolul de a transmite conţinutul de idei, confundând astfel poezia cu limba. „Poezia are acest mare dezavantaj faţă de alte arte de a nu dispune de o limbă proprie şi de a fi obligată astfel să se exprime prin aceleaşi semne ca şi un portar", spune Emile Deschamps (v. „Etudes françaises" 1828 – Preface). Poezia este limbaj, nu limbă, şi faptul că foloseşte acelaşi material ca şi limba – cuvintele – nu trebuie să ducă la confuzii. În poezie raportul dintre semnificant şi semnificat se schimbă radical. Cuvintele îşi pierd aproape complet valoarea lor denotativă, în timp ce valoarea conotativă este singura care se comunică. Aşa cum spuneam, spaţiul dintre cuvinte se umple de sens şi poezia ne comunică ceva de dincolo de concept. La începuturile sale moderne, estetica a considerat poezia ca o cunoaştere intuitivă, prelogică a realităţii, o *cunoaştere inferioară,* cum o numea Baumgarten. Ea este însă metalimbaj, comunicarea poetică este translogică, deci poezia nu precede cunoaşterea logică, ci o continuă, ea este o esenţia lizare a experienţei ştiinţifice. „Pentru mine poezia este o prelungire a geometriei", spunea Ion Barbu (ed. Romulus Vulpescu, p. 408). Pentru poetica modernă este perimată ideea de „sens figurat", dar şcoala, în iniţierea viitorului cititor, de aici ar trebui să pornească. Căutând „ideea" operei, cum am văzut mai sus, se face o falsă lectură, se atribuie operei un conţinut ideatic ce reprezintă fie proiecţia formaţiei ideologice a cititorului asupra operei, fie şabloane ideatice preexistente, în timp ce mesajul operei, prezent în unitatea sa structurală, este unic şi infinit mai complex decât

„ideea", este „sensul formei", cum zice G. Călinescu, evident cu condiţia ca prin „formă" să înţelegem *structura* operei în toată complexitatea ei.

Discutarea „sensului figurat" al cuvântului atrage atenţia viitorului cititor asupra conotaţiei, el înţelege că în poezie nu se spune ce se spune, că sensul cuvântului nu are aici *proprietate, precizie, claritate,* ci este de fapt o reverberaţie, o „aproximaţie exactă" care comunică profund în măsura în care este ambiguu. Această iniţiere constituie doar o pregătire pentru receptarea poeziei moderne, unde cuvântul a pierdut în mare măsură chiar şi calitatea de a fi folosit cu „sens figurat", deoarece a pierdut însăşi calitatea de semnificant. Acum raporturile dintre cuvinte, spaţiile tensionate de care vorbeam mai sus şi pe care le-a intuit genial Baudelaire sunt semnificante, iar reverberaţia de sens ce se obţine aici datorită tensiunii provoacă ambiguitatea atât de caracteristică poeziei moderne. Rimbaud zicea: „J`ai voulu dire ce que ça dit, litéralement et dans tous les sens" (s.n.). Deci tocmai pentru a obţine ambiguitatea, pluralitatea de sensuri, adică sensul general al operei, poetul – şi la rândul său cititorul – trebuie să ia cuvintele în sensul lor cel mai literal. Limbajul poeziei moderne este, ideal vorbind, limbajul cel mai ambiguu şi în acelaşi timp cel mai literal: cu cât mai literal, cu atât mai ambiguu, şi invers.

Într-o strofă cum ar fi:

„Primăvară...
O pictură parfumată cu vibrări de violet
În vitrine, versuri de un nou poet,
În oraş suspină un vals de fanfară."
(G. Bacovia: „Nervi de primăvară")

versul al treilea trebuie citit literal şi abia literalitatea lui sugerează sentimentul de fragil, de irizare a unor speranţe, palide şi sensibile, dureros de gingaşe, sentiment atât de complex pe

care-l sugerează un univers poetic posibil, pe cale de a se constitui („versuri de un nou poet"), în aşteptare, protejat încă de necunoaştere („În vitrină..."). Un întreg univers este sugerat de cele câteva cuvinte fără a se folosi conotaţiile lor, ci doar contextul care creează tensiunea semantică necesară, deci ambiguitatea nu este dată aici de conotaţii, ci de contextualitate.

Cititorul ar putea să se întrebe acum, după ce am constatat inadecvarea criteriilor de care vorbeam mai sus la poezia modernă: cu ce le înlocuim, ce criterii noi propunem ? G. Călinescu dă un răspuns acestei probleme în „Principiile de estetică", unde observă că opera de artă, în măsura în care este unică, nu poate respecta nişte precepte, ci se pot constata a posteriori doar nişte pseudoprecepte, pe care dealtfel le şi discută pe larg. Adevărul este că acest foarte inteligent mod de a evita rezolvarea contradicţiei între caracterul de unicat al operei de artă şi pretenţiile esteticii de a o norma, formulând paradoxuri de genul „estetica este o ştiinţă care nu există" nu rezolvă problema. Soluţia ar fi – după părerea noastră – o explicaţie genetică şi structurală a operei, *nu una normativă*.

În concluzie, cititorului nu-i lipseşte, aşa cum spunea G. Călinescu, cultura, ci şcoala îi oferă o cultură poetică inadecvată timpului nostru, prin prisma căreia poezia modernă pare un nonsens.

ŞTIINŢA ŞI POEZIA

Şi totuşi cum se explică existenţa poeziei moderne ? Nu e un nonsens ? Nu au dreptate cei care o blamează negăsind în poem nici organizarea retorică, nici coerenţa logică a imaginilor artistice ? De ce există, la ce foloseşte, din moment ce paralel cu ea s-a dezvoltat o poezie pe linia tradiţiei clasice, căreia nu-i putem contesta modernitatea ? Explicaţia stă doar în frondă, în exacerbarea originalităţii, în excentricitate ? Istoric vorbind, acestea sunt elemente care i-au favotizat apariţia şi dezvoltarea, manifestele diferitelor grupări moderniste sunt exemple de nonconformism şi originalitate cu orice preţ, dar trebuie să existe o explicaţie mai complexă, poezia modernă trebuie să se justifice cumva dincolo de factorii subiectivi enumeraţi mai sus.

Dacă o privim vis-à-vis de ştiinţă, ca modalitate de cunoaştere a lumii, poezia urmează o evoluţie corelativă, ba chiar se poate observa transferul unor teme şi mijloace de abordare a realului. Faptul că atât ştiinţa, cât şi arta folosesc – în abordarea realului – nu doar cunoaşterea logică sau intuitivă, ci ambele aceste laturi ale aceluiaşi proces unic, constituie un adevăr care trebuie doar nuanţat.

Ştiinţa foloseşte cu preponderenţă cunoaşterea logică, dar aceasta doar în detalierea demonstraţiei, punctul de plecare al unei lucrări ştiinşifice fiind totuşi intuirea unor adevăruri. Pe măsură ce se dezvoltă, ştiinţa accentuează logicul, raţionalul, deci în lucrările mai vechi tocmai acest logic, acest raţional se perimează. Observăm atunci un transfer al operelor de ştiinţă spre artă. Opere

de istorie şi filozofie, de morală, astronomie şi chiar agronomie din antichitate au devenit bunuri ale literaturii. Iată un fragment din „Munci şi zile", celebrul poem didactic al lui Hesoid în care agricultura, navigaţia şi astronomia devin poezie prin personificări metaforice şi epitete plasticizante:

„Iar de îndat` ce Zorilă şi Plugul ajung în mijlocul
Cerului, iar Aurora cu degetele roze, o Perses,
Vede Văcarul, atuncea tu strugurii toţi ţi-i alege
Şi zile zece-i întinde la soare şi nopţi tot atâtea.
Cinci apoi zile la umbră să-i pui şi-n a şasea în vase
Tragi băutura lui Bachus cel vesel. Iar cînd Găinuşa
Şi uriaşul Toiag şi Vierii în cer or apune,
Adu-ţi aminte atuncea că-i timpul să-ncepi arătura.
Fie ca anul să-i fie prielnic precum se cuvine !
Iar dacă dorul te-apucă să umbli pe mare-n primejdii,
Află că-ndată ce Cloşca de groaznica Rariţă fuge
Şi în al mării talaz străveziu se cufundă, atuncea
Pale de vânt de tot felul încep să şuiere peste ape."

(Hesiod: „Munci şi zile", Ed. şt., Buc., 1957, trad. St. Bezdechi, p. 69).

Dar nu numai operele ştiinţifice din antichitate au căpătat cu timpul valoare poetică. Tudor Vianu observa în *Estetica* sa: „Poate că sentimentul modern al sublimului a vibrat mai întâi în sufletul filosofilor astronomi ai renaşterii, în sufletul unui Nicolaus Cusanus şi Giordano Bruno, privind nesfârşirea cerului înstelat, căruia, în chip foarte semnificativ, Immanuel Kant nu-i găsea o realitate căreia să-i facă echilibru decât legea morală, prezentă în adâncurile conştiinţei umane. Este absolut sigur că teoria modernă a sublimului nu s-a format din prelucrarea unui material artistic sub unghi estetic, ci din speculaţia metafizică şi

morală asupra naturii şi omului" (T. Vianu: „Estetica", EPL, Buc., 1968, pp. 372-373).

Să nu mai vorbim de faptul că timp de secole şi milenii oamenii au avut ca unică formă de cunoaştere a realităţii mitul şi legenda, că universul gândit antropomorfic este prima reprezentare a omului despre lume şi că mai ales de la Nietzsche încoace acest univers al omului primitiv este considerat o nesecată mină pentru artă. Ca şi în cazul operelor ştiinţifice, din antichitate sau evul mediu, miturile sunt pentru omul modern imense alegorii, parabole în care îşi descoperă, într-o tulburătoare reflexie, propriile sale abisuri.

Din momentul apariţiei ştiinţei, evoluţia paralelă a artei s-a produs într-un fel de compensaţie reciprocă, arta şi ştiinţa tinzând ca împreună să ofere omului o imagine cât mai completă a lumii. „Ideea şi intuiţia absolutului nu sunt unul şi acelaşi lucru, spunea Tudor Vianu. Ideea nu este decât una din formele în care se realizează intuiţia absolutului, cealaltă formă o găsim în imaginile şi armonia poeziei" (v. „Filosofie şi poezie", ed. cit., p. 77). Complementaritatea celor două modalităţi de apeciere a realităţii de către om este vizibilă la o privire de ansamblu asupra istoriei milenare a culturii. Mult timp ştiinţa s-a ocupat de probleme foarte generale, practic filozofia era ştiinţa care îngloba preocupările astronomice, matematice, de chimie, optică etc. ale omului. Ştiinţa vedea lumea ca totalitate şi încerca să găsească legile după care Dumnezeu a creat armonia universală, să descopere misterul spaţiului, al timpului, al morţii, al aurului. Apogeul acestei modalităţi de abordare a realului îl constituie, fără îndoială, opera lui Isaac Newton, demonstraţie magistrală a armoniei lumii. Halley însoţeşte una din ediţiile operei capitale *Naturalis philosophiae principia mathematica* cu un poem care, marcând acest apogeu, marchează şi sfârşitul unei epoci în dezvoltarea ştiinţelor:

„Iată regula cerului – scria Halley – iată calculul lui Dumnezeu, legile pe care suveranul creator a voit să le respecte, atunci când a făcut începutul lucrurilor; iată temeliile pe care a ridicat operele sale. Sanctuarele tainice ale cerurilor sunt deschise şi cunoaştem acum forţa care învârteşte globurile cele mai îndepărtate. Soarele imobil sileşte astrele să graviteze în jurul lui; el nu le îngăduie să se mişte în linie dreaptă, de-a lungul vidului imens, ci le târăşte pe toate într-un cerc regulat, al cărui centru este el însuşi. Vedem acum calea impusă cometelor înspăimântătoare şi nu ne mai minunăm de apariţia astrelor încomate. Am aflat de ce argintia lună urmează un curs inegal, de ce, nesupunându-se până azi nici unui astronom, scutură frâul numerelor, de ce nodurile ei revin, de ce discul ei se măreşte. Am aflat prin ce forţă schimbătoare Phebe când goneşte marea, dezgolind nisipurile, când o azvârle peste maluri: minuni care chinuiră atâta vreme gândirea înţelepţilor ! Totul s-a dat pe faţă: ştiinţa a risipit norii. Ridicaţi-vă, muritori, lăsaţi grijile pământeşti şi cunoaşteţi de aici înainte puterea spiritului nostru născut din cer... Celebraţi, împreună cu mine, prin cântece de laudă, pe descoperitorul acestor adevăruri misterioase, pe Newton cel îndrăgit de Muze... Nici unui alt muritor nu i-a fost dat să se apropie mai mult de Zei.”

Dar această euforie nu ţine mult şi, odată cu teoria cosmogonică a lui Kant, lumea ştiinţifică este iar cuprinsă de febra cunoaşterii. Ştiinţele se diversifică şi asistăm la o atomizare a realului, la apariţia specialiştilor. Ştiinţa modernă care se naşte acum, în zorii civilizaţiei tehnice, ajunge la profunzimi uluitoare în cunoaşterea lumii. În acelaşi timp însă, ea pierde simţul universalului, atomizează realul pe domenii de specialitate şi specialistul modern riscă să nu vadă pădurea din pricina copacilor. Sunt de o dată foarte recentă preocupările pentru o concepţie psihosomatică în medicină, pentru învăţământul integrat, se

dezvoltă acum tot mai febril ştiinţele de graniţă, interdisciplinare – reacţii fireşti la excesul de specializare.

Cum evoluează poezia ? Dacă admitem raportul de corelare compensatoriu pe care l-am stabilit mai sus, e uşor de tras concluzia că până la Newton, adică până la Shakespeare, poezia încearcă să particularizeze realul, compensând excesul de generalitate pe care-l opera ştiinţa. Lirica este mai ales erotică sau descriptivă, epica este înfloritoare. În timp ce ştiinţa caută esenţa realului, arta imită realul. În timp ce ştiinţa caută „formula după care Dumnezeu a creat lumea", arta încearcă să-l imite pe acesta, creând o lume asemănătoare lumii reale.

Particularizarea se realizează acum prin comparaţie şi metaforă, prin subiect şi personaje. Comparaţia este amplă, ea are mai ales funcţia plasticizantă, ea concretizează imaginea artistică, iar subiectul cultivat abundă în anecdotic, dar un anecdotic ale cărui semnificaţii sunt în general extraestetice. Mesajul operei este mai totdeauna moral sau filozofic, uneori chiar politic, oricum extraestetic. Este şi firesc, o operă care mimează realitatea nu poate depăşi ca semnificaţii realul.

Iată însă că, aşa cum am arătat mai sus, ştiinţa începe din secolul al XVII-lea să meargă spre particularizare. Particularizarea aici nu înseamnă concreteţe, ştiinţa continuă investigarea lumii la modul logic, abstract; particularizarea în ştiinţă înseamnă specializare. După principiul compensatoriu pe care l-am stabilit, arta începe din Renaştere,de la Shakspeare şi Cervantes, o continuă ascensiune spre generalizare, spre reprezentarea lumii ca totalitate, sau spre realizarea unor universuri suprareale. Generalizarea se obţine acum prin simbol şi mit, prin tipic sau investigaţia psihologică, inclusiv investigarea inconştientului, prin notaţie şi sinestezii. Vorbind despre simbolism, E. Lovinescu observa: „Explorând sufletul pentru a ajunge până la fondul lui muzical, simbolismul *nu e arta particularului*: nu e o artă

naţională, ci o *artă umană*, nu porneşte din conştient, ci din inconştient" (s.n.) (E. Lovinescu: „Critice", IX, Buc., 1923, p. 27).

Dar simbolul nu e doar expresia generalului uman, ci şi a ordinii cosmice, este o privire de sinteză asupra lumii în totalitatea ei. „Un simbol – spune G. Călinescu – este o expresie prin care se exprimă în acelaşi timp ordinea în micrococosm şi ordinea în macrococosm, adică ordinea universală. ...În *Le cimetière marin,* Paul Valéry nu simbolizează universul prin mare, ci gândeşte în acelaşi cuvânt amândouă aceste realităţi concentrice, fugind când spre centru, când spre margine" (op. cit. pp. 70-71).

Cât priveşte mitul, capacitatea de generalizare este dată de funcţia sa primordială ca unic mijloc de a semnifica intuiţiile omului în legătură cu universul, într-o vreme în care mitul era pentru om şi artă, şi ştiinţă, într-un cuvând – cunoaştere.

Luigi Pareison observa, de exemplu, că „mitologia este cea care explică originile poetice ale ştiinţei la începuturile lumii, care clarifică şi poezia modernă sau creştină, care va trebui în viitor să medieze trecerea, ba chiar întoarcerea filosofiei la poezie. În concluzie conceptul de mitologie rezolvă două din problemele cele mai tipic romantice: viitoarea reunificare a poeziei şi a ştiinţei, a artei şi a filosofiei, şi distincţia dintre arta clasică şi arta modernă." („Conversasioni de Estetica", Milano, 1966, p. 181). Această definire a artei moderne prin mit este posibilă datorită faptului că mitul reprezintă pentru omul modern o fosilă vie de cultură, în care el recunoaşte propriile sale abisuri inconştiente: un fel de memorie ancestrală ipostaziată. Această revelaţie a propriului său inconştient este în acelaşi timp o revelaţie a esteticului, nu numai datorită faptului că esteticul presupune el însuşi o relaţie cu cosmicul, cu nelimitatul, deci cu timpul mitic, ci şi mai ales datorită faptului că însăşi gândirea mitică este prin excelenţă poetică. „Primii oameni – spunea Giambattista Vico (Ştiinţa nouă", Ed. Univers, Buc., 1972, p. 187) – copii ai

neamului omenesc, nefiind în stare să formeze noţiunile generale şi inteligibile ale lucrurilor, au fost obligaţi în mod firesc să-şi închipuie caractere poetice"; „Popoarele primitive au fost desigur în mod natural popoare de poeţi" (idem, p. 628). Pentru poezie, lucrurile nu s-au schimbat prea mult de la Homer la Lucian Blaga, care spunea: „Un poet pus faţă în faţă cu puterile lumii şi ale vieţii, şi dacă nu vrea să-şi desmintă menirea creatoare, nu poate să gândească decât mitic." (v. „Mit şi gândire", în „Zări şi etape", E.P.L., Buc., 1968, p. 224). Parafrazându-l, am putea spune că un cititor care vrea să înţeleagă poezia modernă trebuie să o recepteze ca pe un mit, indiferent de tema ei.

Dar literatura modernă a descoperit în inconştient un alt teritoriu de manifestare a absolutului. Explorarea acestei zone în literatura suprarealistă duce la schimbarea raportului dintre om şi cosmos. Din raportul cunoscut între individ şi absolut se ajunge la raportul între două absoluturi, unul cosmic şi unul uman. Omul apare deci artei moderne ca un univers având indefinite legături structurale cu universul cosmic, formând împreună o structură,, un fel de stea dublă. În *Specificul esteticului,* Georg Lucás spune: „Cunoaşterea sau trăirea infinităţii determinărilor la obiecte, la relaţiile dintre ele etc. este desigur şi în viaţa de toate zilele o componentă importantă pentru raportul just al oamenilor faţă de realitatea obiectivă. Dar abia numai în artă – şi numai în ea – această inepuizabilitate a proprietăţilor, a relaţiilor etc. devine principiu constitutiv şi, totodată, criteriu al existenţei (în sens estetic). Căci abia evocarea unor atari alcătuiri face să apară dedublarea lumii plăsmuite artistic (cosmicitatea ei): este o lume care stă în faţa mea independentă de mine şi inepuizabilă pentru mine şi care totuşi – uno actu cu această independenţă – va fi trăită ca lume a mea" (Georg Lucás: „Specificul literaturii şi al esteticului", E.L.U., Buc., 1969, p. 358).

Aşadar când ştiinţa era foarte aproape de filozofie, când se descopereau legile fundamentale ale mecanicii sau chimiei, poezia descoperea peisajul şi individul, obiectul său era limitat la fragmente ale lumii. Am putea cita în acest sens sute de pagini de la Anacreon la Dante şi Petrarca, de la Shakespeare la neoanacreontici, dar şi mai elocvente ni se par poemele populaţiilor primitive, ca acest cântec de dragoste tuareg:

„Mi-e dor de tine, Talmedith!
Tu eşti mai preţioasă decât toate lăncile!
Eşti mai arzătoare decât lemnul aprins, la amiazi.
Eşti mai repede la picior decât calul sprinten
în faptul serii!
Mi-e dor de tine!”

sau acest poem al naturii polinezian:

„Pălăvrăgeam despre Wawai Tua Liku;
când femeile astfel ne vorbiră:
Hai să mergem la Liku, apusul
soarelui să-l privim; haidem, ciripitul
păsărilor şi gânguritul turturelelor să-l ascultăm!
Să culegem flori pentru ghirlande pe colina de la Matato.
Să rămânem acolo şi să împărţim
de la Liku One merindele aduse!
Să ne scăldăm în mare, apoi să ne spălăm corpul cu apa dulce a Waii-Akas.
Să ne ungem trupul cu ulei frumos mirositor:
cununi şi flori să-mpletim, pe care de pe Matalo să le culegem!
Nemişcaţi pe coasta dealului de la Ana Manu

să privim în jos, cu suflarea oprită, în depărtare
adâncimile mării...” (apud Ion Biberi)

Azi, când ştiinţa, atingând un înalt grad de specializare, îşi adjudecă drept obiect fragmente ale lumii, poezia se orientează spre lume ca totalitate şi încearcă să reflecte lumea în modul său specific, particularizând. Iată, spre exemplu, câteva strofe din Arghezi:

Îmi atârnă la fereastră
iarba cerului, albastră,
Din care, pe mii de fire,
Curg luceferii-n neştire.

Sufletul, ca un burete,
Prinde lacrimile-ncete
Ale stelelor pe rând
Sticlind alb şi tremurând

Scama tristeţilor mele
Se-ncurcă noaptea cu ele,
Genele lui Dumnezeu
Cad în călimărul meu.

Deschid cartea: cartea geme.
Caut vremea: nu e vreme.
Aş cânta: nu cânt şi sunt
Parc-aş fi şi nu mai sunt...

În primul caz, particularizarea este posibilă prin comparaţie şi metaforă, sentimentul care se degajă din poezie este acela de „retrăire”, este o transpunere a particularului în particular.

În al doilea caz poezia particularizează prin simbol şi mit, prin corespondenţe ambigui. Ambiguitatea e necesară tocmai pentru a putea cuprinde generalul în particular.

Din cele spuse până acum s-ar părea că poezia modernă înseamnă o negare totală a discursului în favoarea notaţiei, înseamnă renunţarea la metaforă în favoarea simbolului şi a mitului. Un asemenea exclusivism caracterizează – uneori numai teoretic – doar curentele moderniste; artiştii de geniu nu au respectat niciodată canoanele – fie şi moderniste - , poezia mare e o sinteză a tot ce a cucerit, ca expresivitate, sensibilitatea estetică a lumii, de la Homer şi până astăzi, ea *se comunică* prin notaţie şi *comunică* prin discurs. Da, comunică, fiindcă oricât s-ar încerca autonomizarea esteticului, în practica artistică el coexistă cu eticul, socialul, politicul, acestea din urmă căpătând ele înseşi valoare estetică în context. Prin esteticizare, aceste elemente nu mai cuprind, ca-n operele bazate pe imitaţie, doar o semnificaţie egală cu a realului, ci conferă acestuia dimensiune cosmică, nelimitată, absolută. Chiar şi cotidianul cel mai banal capătă fiorul veşniciei, ca-n următorul pasaj din Geo Bogza:

„Şi din nou e linişte pe maluri şi pe ape. Necontenit plutele alunecă la vale, cu cele patru focuri ce ard în noapte, peste întinse singurătăţi. A mai fost parcă odată, demult, o noapte asemănătoare. A mai fost parcă odată o noapte, în întunericul căreia focuri roşietice ardeau peste întinse singurătăţi. Acolo, în îndepărtatul Ardeal, un munte tragic se ridică spre cer, ca un altar uriaş, şi pe piatra lui oamenii aprind mistuitoare ruguri. În clipa aceasta chiar, mari pâlpâiri se înalţă poate deasupra culmilor pustii. Sub lumina lor, păstorii dorm în strâmta colibă, ca într-o barcă, pe cel mai înalt talaz al marelui ocean de piatră, încremenit.

De jur împrejurul acelor fantastice piscuri, întreaga ţară gravitează; iar de la un capăt la altul al ei milioane de oameni dorm, pe pământul gol, lângă respiraţia lui caldă şi uriaşă, sub

larga rotire a astrelor. Alţi oameni dorm aici, pe întinsul unor imensităţi lichide, curgând dintr-o parte în alta a lumii.

De la un timp, lucesc atât de multe stele, deasupra apelor şi în adâncul lor, încât pare că marele fluviu a pătruns în cer.

În noaptea care, ca o crizantemă gigantică, şi-a desfăcut splendoarea de la un capăt la altul al lumii, oamenii dorm. Iar marele fluviu îi poartă în foşnetul lui imens, departe, printre stele" (Geo Bogza: „Cartea Oltului", în: *Scrieri în proză,* vol. III, Buc., E.S.P.L.A., 1958, pp. 378-379).

La Bacovia, cotidianul devine element al structurii artistice, el comunică altceva decât propria sa existenţă:

„Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ţi spun:
Pe catafalc, de căldură-n oraş,
Încet cadavrele se descompun"
(„Cuptor")

sau:

„Prin tîrgu-nvăluit de sărăcie,
Am întâlnit un popă, un soldat...
De-acum pe cărţi voi adormi uitat,
Pierdut într-o provincie pustie."
(„Plumb de toamnă")

Se împlineşte astfel un ciclu dialectic: poezia se întoarce la real pentru a-l transcede, demonstrând esenţa sa veşnică.

POEZIE ŞI UMANISM

Concluzia pe care trebuie s-o deprindem din capitolul precedent este că poezia modernă transfigurează realul, transfigurează lumea ca totalitate. „Arta este mijlocul indispensabil al fuziunii omului cu totalitatea", spune Ernst Fischer („Necesitatea artei", Ed. Meridiane, Buc., 1968, p. 17). Nuanţând ideea, am observa alături de Ovidiu Papadima că „Poezia oferă posibilitatea de a contempla *întregul* într-o fulgerătoare lumină. Nu numai prin metaforele ei, care pot cuprinde o lume întreagă în câteva cuvinte, nu numai prin asociaţiile ei îndrăzneţe care unesc într-o fulgeraţie revelatoare elemente ale cosmosului care par incomensurabil distanţate dezvăluindu-ne nebănuit corespondenţe – nu numai prin simbolurile ei, care stabilesc relaţii tot atât de inefabile între concret şi abstract, dar şi prin însăşi conciziunea ei, prin dimensiunile ei reduse, poezia se realizează printr-o extremă concentrare, oferind o perspectivă spre esenţele lumii."

Discutând amplu problema în „Filosofie şi poezie", Tudor Vianu ajunge la concluzia că în poezie cosmicitatea se manifestă prin armonie stabilă, reflectare a armoniei universale. Absolutul existent în artă este deci tocmai această armonie. Cum autorul îşi dă seama că a proclama armonia universală ca unică temă înseamnă a sărăci arta, el vede caracterul armonios al operelor de artă în perfecţiunea lor formală, care comunică apoi un mesaj

ideologic, social, politic, moral etc. În felul acesta este însă abandonată ideea artei ca reflectare sau ca expresie a absolutului în totalitatea ei.

Dar arta este o expresie a sentimentului de integralitate a lumii. Nu este vorba aici nici de absolutul cosmic, nici de absolutul în sens moral, nu e vorba nici de reprezentarea matematică a absolutului, ci de *înţelegerea lumii în integralitatea sa, ca structură sincronică şi diacronică în acelaşi timp*. Ideologicul, socialul, politicul, moralul etc. trăiesc în opera de artă în măsura în care capătă dimensiune estetică ele însele.

Aşa cum observa Liviu Rusu (v. „Logica frumosului", E.L.U., Buc., 1968), frumosul reprezintă o tensiune între factori antitetici, între tendinţa formativă şi cea impulsivă. Admiţând concepţia filozofului român despre frumos, conchidem că nu numai „armonia internă a poemului" (T. Vianu) reflectă armonia lumii, ci şi tensiunea polisemantică a lui relevă relaţiile structurale ale lumii ca totalitate. Dacă am defini poezia din acest unghi, armonia de care vorbeşte Tudor Vianu caracterizează poezia clasică, al cărei ideal este să imite realul, aşa cum am văzut mai sus, iar tensiunea de care vorbeşte Liviu Rusu caracterizează poezia modernă, al cărei ideal este să comunice sentimentul de integralitate a lumii.

Această calitate îi conferă poeziei moderne o înaltă valoare umanistă. Omul a creat întotdeauna după legile frumosului, adică a creat uman. Atunci însă când în societate au apărut forţe ostile omului, atunci când exploatarea a împărţit lumea în două, însăşi creaţia a pierdut în bună parte caracterul său umanist. Înrobindu-se bogăţiei devenită peste noapte ideal, omul şi-a ascuns, jenat, vitala nevoie de frumos în poezie şi muzică, în dans ori în pictură, îndepărtând-o de la activitatea productivă a societăţii, exilând-o în divertisment, sau lux. Civilizaţia tehnică adânceşte această prăpastie într-un mod primejdios pentru om şi pentru societate. În

momentul în care toate maşinile merg, şi cele tehnice, şi cele sociale, în momentul în care omul nu mai are nimic de făcut pentru confortul său material, el descoperă că dincolo de maşină şi televizor, dincolo de semipreparate şi climă artificială, chiar dincolo de turism şi explorarea cosmosului se întinde un imens vid spiritual. Acest gol poate fi umplut cu divertisment şi lux, omul poate trăi bidimensionat, muncind pentru acumulare de bogăţie şi făcând artă pentru a se destinde, dar poate trăi cu adevărat în acest mod ? Nu se produce o ruptură în însăşi personalitatea umană, nu putem vorbi de o schizofrenie colectivă ? Sociologia, psihologia, prospectiva caută cu febrilitate un răspuns. Problema este prea gravă, est în joc însăşi existenţa oamenilor ca oameni, nu ne putem permite să o eludăm. Poezia este chemată şi ea să răspundă problemelor grave pe care şi le pun oamenii în epoca civilizaţiei tehnice. Încă în secolul trecut K. Marx observa că „Ea (muna, n.n) nu este satisfacerea unei trebuinţe, ci doar un mijloc pentru a satisface trebuinţele în afara ei" (K. Marx, F. Engels: „Scrieri din tinereţe", Ed. Politică, Buc., 1968, p. 553). Care-s aceste trebuinţe ? Realizarea unui belşug de bunuri, realizarea confortului material ? Sociologii care se ocupă cu studiul societăţilor de consum observă că omul, după obţinerea confortului material, este în căutarea unui confort spiritual mult mai greu de obţinut. Confortul material continuă să reprezinte o valoare scop, ba chiar o valoare supremă atâta timp cât reprezintă un deziderat. Odată atins, el se transformă din scop în mijloc, dar mijloc pentru ce ? Omul se vede în situaţia de a constata că a creat nişte valori străine de el şi care-l înstrăinează în acelaşi timp pe el de propria sa esenţă. Fără a nega rolul bogăţiei materiale în realizarea unei libertăţi a omului faţă de natură şi faţă de societate, trebuie să observăm că ea nu este suficientă pentru a-l ajuta pe om să se realizeze esenţial, să se manifeste ca personalitate umană, demiurgică. Este necesar acel „confort spiritual" de care omul

modern în loc să se apropie, se depărtează. Creşterea bunăstării materiale trebuie însoţită de estetizarea mediului ambiant, a întregii vieţi sociale, ceea ce presupune integrarea poeziei în viaţa cotidiană ca un element vital pentru om.

Pe lângă confuzia care se face atribuindu-se bogăţiei materiale calitatea de valoare scop, de ideal, un alt element care contribuie la alienarea omului societăţii moderne este specializarea excesivă. „Nu existenţa specialităţilor, ci a specialiştilor constituie unul din punctele cele mai problematice ale culturii noastre – spune Tudor Vianu. Separaţia domeniilor şi a metodelor alcătuieşte o condiţie de progres. Sărăcirea aptitudinilor, care aduce cu sine abandonarea oricărei perspective de totalitate în considerarea lumii şi a vieţii nu poate fi apreciată decât ca o pierdere şi un regres. Ştim că disciplina specialităţilor nu mai poate fi astăzi refuzată de nimeni. Cultul modern al competenţei cere lucrarea intensivă pe un teren limitat. Ştim însă tot atât de bine că din oricare unghi al spiritului se poate desface o perpectivă care să îmbrăţişeze totalitatea lumii. Unui om întreg nu i se ascunde niciodată unitatea lucrurilor şi oricare ar fi specialitatea care l-a format, aptitudinea lui pentru totalitate va rămâne aceeaşi.” (Op. cit., p. 11).

Deci dacă specializarea excesivă îl înstrăinează pe om de el însuşi, există o „aptitudine pentru totalitate” care l-ar putea salva, l-ar ajuta să se integreze în univers, dezalienându-se. Este adevărat că intergarea în social este fundamentală, dar nu suficientă: este necesară şi realizarea individului ca personalitate, este necesară pe lângă integrarea în social, integrarea în cosmic, şi acest lucru îl face arta modernă. În vremea maximei specializări, când anatomic omul a fost împărţit în „zone” diferite după specialităţile medicinei, când gândirea sa pozitivă este orientată strict spre un domeniu foarte restrâns, legat de profesiune, arta are misiunea generoasă de a-l umaniza. Când cunoaşterea ştiinţifică

atomizează, cel puţin pentru omul de rând, realitatea, revine artei rolul de a-i reda omului realitatea integrală, de a-i reda sensul existenţei. „Poetul este un om al tuturor ştiinţelor – spune Vladimir Streinu – fiind în felul lui şi rând pe rând pentru aceasta un naturalist, un biolog, un astronom, un hidrolog. Cuvântul lui întruneşte toate ştiinţele într-o confluenţă a cunoaşterii, prin imagini. Imaginile şi simbolurile sunt mijloacele lui de a participa şi de a ne face şi pe noi înşine să participăm, prin reîntoarcere, la formele şi pulsaţiile materiei cosmice. Numai sentimentul acestei cunoaşteri depline face din poezie ştiinţa ştiinţelor, care, dilatând personalitatea cititorului prin eliberarea ei de automatisme curente, îi sporeşte conţinutul de viaţă." (Vladimir Streinu: „Ce este poezia ?", în „Luceafărul" din 4 iulie 1966).

Integrarea omului în universal, în cosmic este deci calitatea artei care o face pe aceasta utilă, indispensabilă omului, ca aerul şi ca apa.

În ordinea cunoaşterii ştiinţifice, o concepţie unitară şi în acelaşi timp conformă cu adevărul obiectiv despre lume şi viaţă *este posibilă doar din perpectiva filosofiei.*

În ordinea împlinirii personalităţii, integrarea omului în universal, în cosmic, realizarea sentimentului de intergralitate a lumii *sunt posibile doar prin artă*.

Această calitate a poeziei moderne, prin însemnătatea excepţională pe care o are pentru om şi umanitate, prin sinteza structurală pe care o realizează între om şi univers, prin valoarea sa integrativă este foarte importantă şi poate căpăta un loc în rândul conceptelor cu care operează astăzi estetica, sub numele de UMANISM INTEGRATIV. Ea reprezintă valoarea specific estetică a operei de artă şi – alături de valoarea artistică – *umanismul integrativ* credem că poate fi considerat valoare supremă în poezia modernă. De asemenea, credem că studiul *umanismului integrativ* poate duce la unele concluzii practice în

legătură cu dezalienarea omului civilizaţiei tehnice, în legătură cu realizarea acelui „confort spiritual” mult râvnit, pentru că, aşa cum spunea Geo Bogza, „...era poeţilor nu s-a sfârşit, ci abia începe. Atâtea aşteaptă, în jurul nostru şi în noi înşine, alăturarea de cuvinte care, exprimându-le frumuseţea, să le exprime esenţa şi taina. Pentru a-şi sonda adâncimile şi a le face cunoscute, mai mult decât de telescoape şi nave spaţiale, universul are nevoie de poeţi şi metafore.” (Geo Bogza: „Paznic de far”, Ed. Minerva, Buc., 1974, p. 194).

POEZIA CA METAREALITATE

„Epopeea şi poezia tragică, ca şi comedia şi poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meşteşugul cântatului cu flautul şi cu chitara sunt toate, privite laolaltă, nişte imitaţii. Se deosebesc însă una de alta în trei privinţe: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit – de fiecare dată altfel" (Aristotel: „Poetica", E.A., 1965, p. 53). Iată legea de aur a poeticii aristotelice, lege care va domina mai mult de două milenii gândirea estetică, pat al lui Procust pentru întreaga creaţie artistică a lumii, căci a imita, ce ? Realul ? Însuşi Aristotel, încercând să delimiteze arta de istorie, spune: „...datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului şi ale necesarului" (op. cit., p. 64). Dar atunci ce înseamnă „verosimil" ? Ce este „necesar" ? „Mimesiul" aristotelic nu a putut fi niciodată definit şi reprezintă mărul discordiei până azi, când discuţia despre social în literatură demonstrează încă o dată ambiguitatea termenului. În prelegerile sale, G. Călinescu observa: „Încă şi azi mulţi sunt stăpâniţi de concepţia veche a artei în general ca un produs de imitaţie. Ce-ar putea să imite poezia ? Din lumea externă aşa-zisa natură, din lumea interioară sentimentele. Aşadar pentru mulţi poezia e frumoasă dacă cuprinde imagini frumoase din natură sau dacă e *sinceră*, dacă a plină de sentimente adevărate" (op. cit., p. 87). Dar o asemenea imitaţie mai este operă de artă ? Un portret executat de un fotograf şi unul semnat de un

mare pictor, atunci când „imită" acelaşi personaj, sunt identice ? Dacă nu, care-i diferenţa specifică pentru opera de artă ? Au curs valuri de cerneală în polemici din care ieşea fiecare combatant convins că doar el are dreptate. În ultimul timp s-au folosit argumente matematice nu lipsite de interes (v. Solomon Marcus: „Poetica matematică", E.A., 1970), dar caracterul specific de miraj al operei de artă continuă să fascineze teoreticieni şi poeţi, care încearcă să îl prindă în concept. Până la urmă, problema centrală a oricărui sistem estetic este – sau ar trebui să fie – tocmai acest specific.

Poate că s-ar ajunge mai uşor la o concluzie dacă nu definitivă, măcar stabilă pentru un anumit timp, dacă s-ar preciza unghiul din care se duce discuţia, pentru că a afirma pe de o parte că opera de artă este o structură semnificantă, iar pe de altă parte că ea este o reflectare a realităţii determinată istoric, social, naţional este a discuta în limbi diferite, reciproc necunoscute pentru interlocutori. Arta este reflectare şi comunicare în acelaşi timp, şi această dualitate e de natură să deruteze. Fie că s-a absolutizat capacitatea de reflectare, fie cea de comunicare, interpretarea operei s-a făcut mai întotdeauna unilateral, deci mai mult sau mai puţin eronat. Uneori, paradoxal, artiştii ţin să sublinieze caracterul de imagine reflectată al poemului. Astfel, într-o scrisoare către Reynaldo Hahn, Proust afirmă: „...aş vrea să spun în general despre acest poet (Mallarmé, n.n) că imagiile lui obscure şi strălucitoare sunt fără îndoială încă copii ale lucrurilor, căci noi nu putem reprezenta altceva; dar, ca să spunem aşa, reflectate pe suprafaţa netedă şi obscură a marmorei negre" (apaud Georg Lukács: „Specificul literaturii şi al esteticului", trad. rom., Buc., 1969, p. 338). În acelaşi timp filozofi materialişti cum este K. Marx subliniază apăsat caracterul subiectiv al imaginii artistice: „În însuşirea artistică a realităţii, spune K. Marx, omul îşi desfăşoară întreaga putere a subiectivităţii sale, a forţelor sale

umane, ca fiinţă socială. În timp ce ştiinţa tinde să şteargă urma subiectului în obiectul ştiinţific – adevăr, teorie, lege, concept – arta pretinde ca subiectul să se afirme sau să se exprime în obiectul estetic."

Estetica a acumulat interpretări ale specificului operei de artă pe cât de multe, pe atât de diverse, încât se poate afirma că nu numai opera de artă ca structură artistică semnificantă este „deschisă" mai multor interpretări, ea conţinând potenţial o mulţime de mesaje, ci însăşi arta este deschisă unei multitudini de interpretări estetice. Se poate afirma acest lucru, e chiar o soluţie comodă de a eşua în erudiţie, dar multitudinea interpretărilor nu are un loc geometric ? Nu poate exista un sistem ordonator, care să cristalizeze o concepţie capabilă să depăşească simpla acumulare de păreri ? Am aşteptat acest lucru de la *Poetica matematică*, dar însuşi Solomon Marcus mărturiseşte într-un interviu acordat revistei „Cronica" faptul că poetica sa este doar un pas către o interpretare cibernetică a operei de artă. Ce este însă interpretarea cibernetică ? Dacă prin ea înţelegem modelarea operei de artă în scopul studierii ei structurale sau al algoritmării procesului de creaţie pentru a putea produce cibernetic surogate artistice, interpretarea cibernetică este un serios pas înapoi faţă de poetica lui Solomon Marcus. Dacă prin ea însă înţelegem considerarea poemului ca model cibernetic al realităţii (conceptul de „realitate" îl vom discuta mai târziu), credem că suntem în faţa unei adevărate revoluţii în estetică.

Poemul ca model al realităţii în sensul cibernetic al cuvântului „model" (Sistem teoretic [logic-matematic] sau material cu ajutorul căruia pot fi studiate indirect proprietăţile şi transformările unui alt sistem mai complex [sistemul original] cu care modelul prezintă o anumită analogie" [„Micul dicţionar filozofic", Ed. Politică, Buc., 1969, p. 250]) a fost teoretizat doar întâmplător de unii esteticieni, sau eronat. Cel care a acordat o

atenţie mai mare interpretării cibernetice a operei de artă este teoreticianul sovietic I. M. Lotman. Acesta, în „Lecţii de poetică structurală" (ed. rom., Buc., Ed. Univers, 1970), consacră un întreg capitol „problemei modelului" (pp. 38-51). Din păcate, însă, el nu uită să adauge şi un capitol despre „Arta ca sistem semiotic" (pp. 52-60), afirmând „...specificul artei ca fenomen modelator şi totodată semiotic" (p. 21).

Dar să rezumăm concepţia lui Lotman despre opera de artă ca model. După esteticianul sovietic, în artă modelul are zece calităţi care-l deosebesc de modelul folosit în ştiinţă:

În primul rând în artă modelul este conceput „în mod sitetic, la nivelul întregului", în timp ce în ştiinţă modelarea este precedată de analiza obiectului. Nu credem că această distincţie se poate susţine, majoritatea creatorilor de artă „se documentează", adică realizează o analiză pealabilă a obiectului de modelat. Nu trebuie să înţelegem prin „documentare" acea acţiune ad hoc discreditată de cultul proletcultist pentru ea, ci o comprehendare a universului în înţelesul cel mai larg al cuvântului, o comprehendare care constituie o analiză de tip special. În acest sens ar fi foarte interesant de urmărit felul cum se converteşte lumea reală în operă în cazul unor prozatori mari ca L. Rebreanu sau G. Bălăiţă. Critica genetică a făcut asemenea experienţe cu Balzac, sau Flaubert. Dar să trecem mai departe. În al doilea rând – spune I. M. Lotman – „...în procesul recreării artistice a modelului, obiectului i se atribuie o anumită structură, fapt care constituie una din laturile cunoaşterii artistice a vieţii". Deci, după esteticianul sovietic, arta „atribuie" realităţii calităţi pe care aceasta nu le are şi acest lucru constituie o „latură a cunoaşterii artistice"! Următoarea distincţie, aparent justă, este că „...modelul artistic nu se pretează, pe de o parte – aşa cum se întâmplă cu cel ştiinţific – la o tălmăcire logică univocă şi tolerează un grad mult mai mare de imprecizie a indiciilor distinctive, iar, pe de altă

parte, tocmai în virtutea caracterului difuz al indiciilor ne îngăduie să întreprindem experienţe intelectuale mult mai numeroase şi mai diverse". Spuneam că această distincţie este numai aparent justă, deoarece sunt şi modele ştiinţifice care implică o interpretare plurivocă. În al patrulea rând, „...percepută ca identică structurii obiectului, structura modelului reflectă totodată şi structura conştiinţei autorului, structura concepţiei sale asupra lumii". Din nou ne încurcăm în termeni, nu e posibil ca structura modelului, care este o reflectare a obiectului în conştiinţă, să reflecte în acelaşi timp şi conştiinţa, dar ideea este în esenţă interesantă şi ne apropie de adevăr. În fond această dualitate obiectiv-subiectivă a operei este cheia specificului artei, dar cum se manifestă ea ? La această întrebare vom răspunde mai târziu. Vrem să subliniem însă de pe acum că nu trebuie să confundăm relaţia subiectului cu obiectul în discuţie aici cu aproprierea psihologică a realităţii de către subiect, discutată de Piaget în „Epistemologia genetică" (ed. rom., Ed. Dacia, Cluj, 1973). Să vedem ce mai spune autorul nostru în al cincilea rând: „...opera de artă este concomitent modelul a două obiecte: al unui fenomen din realitate şi al personalităţii autorului". Dacă admitem acest punct de vedere, apare o nouă întrebare: Cine modelează ? Harul divin ? Raporturile foarte complexe între subiect şi obiect, aşa cum apar ele într-o viziune structuralistă a problemei, nu trebuie să ducă la confundarea lor, la o fuziune a subiectivului cu obiectivul care, aşa cum am văzut, ne conduce la concluzii absurde. A şasea caracteristică a operei de artă este aceea că „...modelul, raportat la obiectul corespunzător din realitate, impune structura sa conştiinţei de sine a autorului (realitatea îl influenţează pe artist)". Deci autorul este un Pygmalion, mai mult chiar, el este remodelat (!) de operă, însuşindu-şi structura acesteia. Sigur că în procesul de creaţie există o serie de feed-back-uri, ca în orice activitate umană. Sigur că procesul de creaţie, ca orice activitate

umană, îl influenţează pe artist, dar acest lucru caracterizează acţiunea ca atare, nu opera şi mai ales nu opera ca model. A şaptea caracteristică a modelului, pe care nu mai trebuie să o comentăm, este următoarea: „...artistul face mai mult decât să explice realitatea ca structură determinată (rolul cognitiv al artei); el comunică, impune auditoriului (adică reuşeşte să-l convingă) structura conştiinţei sale, face din structura «eului» său structura «eului» cititorului. pe aceasta se bazează natura socială, agitatorică a artei". Următoarea caracteristică a operei de artă văzută ca model de I. M. Lotman este aceea că ea reprezintă o „unitate a muncii intelectuale şi a celei fizice a omului". Probabil autorul s-a gândit aici în special la poeţi…! Al noulea element specific artei ca model este formulat în termeni destul de ambigui, confuz. Autorul, vrând să definească arta ca model capabil să generalizeze particularul – de fapt să exprime generalul prin particular, ceea ce este cu totul altceva -, scrie: „Fiind modelul unui obiect determinat, opera de artă rămâne întotdeauna reproducerea singularului, dar a unui singular pe care conştiinţa noastră nu-l plasează în seria noţiunilor concret-individuale, ci în a celor general-abstracte. *Însuşi concretul capătă caracterul de general* (s.a.). Un neg pe nasul unui om devine în portretul omului respectiv semnul unui anume caracter sau al unui anume sistem de reproducere a obiectului, propriu autorului, sau, în sfârşit, semnifică şi una şi alta". (!!!). Al zecelea element discutat de I. M. Lotman este concreteţea ca o calitate obligatore a operei de artă. Este banal să arătăm aici că imaginea artistică, cel puţin în cazul literaturii, nu respectă această cerinţă a modelului formulată de esteticianul sovietic.

Rămân, din toată această discuţie, în picioare doar câteva întrebări: Cine modelează ? Şi, mai ales, cum ? Şi, ce se poate modela, ce se înţelege prin "obiect" al operei de artă ? Pentru a răspunde la aceste întrebări este necesar să aprofundăm teoria

modelării, să uităm pentru moment de structuralism şi semiotică, să considerăm psihocritica, sau structuralismul genetic, drept abordări ale operei de artă din unghiuri de vedere particulare. Dacă vom continua să privim opera de artă ca „un fenomen modelator şi totodată semiotic" (este un pleonasm aici, căci orice model este un semn al obiectului modelat !), încercând să o abordăm din două unghiuri diferite şi solicitând excesiv teoria informaţiei, nu vom ajunge să elucidăm specificul esteticului, dar vom avea iluzia că l-am elucidat.

Cibernetica s-a născut în momentul în care s-a observat asemănarea – din anumite puncte de vedere – dintre om şi maşină. Acest mod de a gândi analogic era firesc să ducă la una dintre metodele de cercetare foarte repede acceptată de celelalte ştiinţe: *metoda modelării*. Constând în realizarea unui sistem teoretic sau material cu ajutorul căruia se pot studia unele caracteristici ale sistemului modelat datorită analogiei dintre cele două sisteme, caracteristici care nu pot fi studiate direct din diferite motive, metoda modelării a condus la o serie de consecinţe asupra întregului sistem de metode, enumerate astfel de Pavel Apostol:

a) transformarea în ştiinţe a unor discipline în care metoda experimentală clasică fie nu a fost aplicabilă direct (unele domenii din medicină, biologie, fiziologie umană, psihologie…), fie, până nu demult, nu a fost aplicabilă deloc (disciplinele «cosmice»);

b) transformarea în ştiinţe nomotetice (de legi) a unor discipline în care, până acum, metodele clasice nu au permis formularea unor legi şi predicţii satisfăcător verificabile sau confirmabile (medicina, tehnologia, pedagogia, organizarea…);

c) mai general, ea permite constituirea în ştiinţe de legi a acestor «arte» ale *acţiunii umane* (s.a.)" („Cibernetică, cunoaştere, acţiune", Ed. politică, Buc., 1969, p. 152). Am adăuga că, după părerea noastră, particularizând, o consecinţă importantă a aplicării acestei teorii în domeniul artei este aceea a posibilităţii ca

estetica să se transforme dintr-o disciplină filozofică într-o ştiinţă independentă. Această ştiinţă ar studia opera de artă ca model al realităţii, cu funcţii diferite de modelele cibernetice, funcţii pe care ar urma să le stabilească printr-un studiu comparativ, care ar porni de la observaţia că modelul cibernetic este construit în scopuri metodologice, cu ajutorul lui urmând să se studieze o serie de proprietăţi ale sistemului original care nu pot fi studiate, din anumite motive, direct, pe când modelul artistic – opera de artă – este construit în scopul relevării dimensiunii estetice a sistemului original. Valoarea operaţională a unui asemenea model constă, pe de o parte, în caracterul său educativ, formativ în sens larg, iar pe de altă parte în umanismul integrativ (vide supra, p. 49), calitate care anulează – sau măcar atenuează – obsesia morţii. Pentru a susţine posibilitatea unei ştiinţe a esteticii bazate pe ideea de model, trebuie însă mai întâi să demonstrăm adevărul acestei premise. De ce model şi nu semn ?

Modelul cibernetic, indiferent dacă este similar sau analogic, tinde să se apropie cât mai mult de obiectul modelat pentru a-l aproxima cât mai bine, dar în acelaşi timp tinde să se şi îndepărteze de el, pentru a i se aplica eficient o metodă inaplicabilă obiectului modelat. Macheta unui oraş, de exemplu, trebuie să corespundă cât mai exact imaginii reale a oraşului, dar în acelaşi timp clădirile, arborii, străzile să aibă mărimea şi mobilitatea care să permită urbanistului încercarea mai multor variante de amplasare. În măsura în care modelul este perceptibil prin simţuri şi reprezintă în acelaşi timp ceva diferit de sine însuşi – obiectul modelat – *modelul este un semn*. Macheta unei case este un semn pentru obiectul *casă*. În acelaşi timp cuvântul *casă* este şi el un semn pentru acelaşi obiect, fără a fi însă un model. Semnele sunt nişte elemente perceptibile prin simţuri, care semnifică un anumit obiect, *fără să fie necesară neapărat analogia cu obiectul respectiv*, ele putând funcţiona şi pe baza

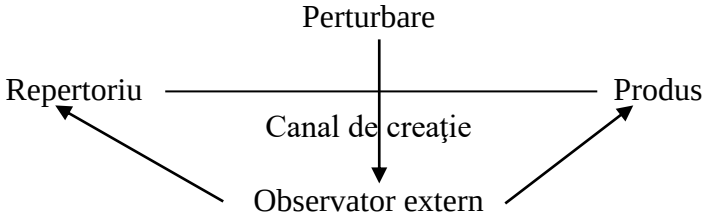
unui cod, a unor convenţii, sau prin asociaţii care nu implică analogia, asociaţii de tip cauză-efect, de exemplu, sau parte-întreg.

Structuralismul în literatură a preluat idei din lingvistică, încercând să interpreteze opera ca semn, ca semnificant în sens lingvistic, în timp ce ea este un model. Confuzia este posibilă şi structuralismul a satisfăcut spiritele riguroase, dând iluzia unei soluţii „ştiinţifice" a problemei esenţei operei de artă, dar a satisfăcut şi pe adepţii „inefabilului" artistic, deoarece explicaţia semiotică e încă departe de a lumina opera din toate unghiurile de vedere. Confuzia între *semn* şi *model* este posibilă datorită faptului că *orice model este un semn, dar nu orice semn este un model*, şi cum opera de artă este un model, este normal ca explicaţia semiotică să fie prea generală şi să nu atingă tocmai specificul operei ca semnificant. Făcând exces de analiză stilistică, împărţind opera în „straturi" şi uzând de tot ce a realizat lingvistica modernă, apelând la statistică sau la alte metode matematice de investigaţie, structuralismul a reuşit să aprofundeze „anatomia" operei de artă, cum spunea Ibrăileanu, dar „fiziologia" şi mai ales „etiologia" acesteia – ca să folosim în continuare terminologia lui G. Ibrăileanu – sunt departe de a fi lămurite. Structuralismul acumulează fapte, enorm de multe fapte, dar interpretarea lor se lasă încă aşteptată. Preocuparea pentru „limbaj", pentru noutatea expresiei, pentru „scriitură", considerarea operei drept un obiect artistic al cărui sens stă în virtuozitatea tehnică a execuţiei (sau chiar a analizei !) este o reflectare pe plan estetic a unei situaţii mai generale: tendinţa civilizaţiei tehnice de a transforma valorile-mijloc în valori-scop, care a dus la reificarea vieţii umane, la acordarea unei atenţii primordiale obiectului în sine, nu funcţionalităţii sale.

Poetica matematică, generalizând ideile structuraliste, ajunge la concluzii care vizează şi funcţionalitatea operei. Acestea nu depăşesc însă latura stilistică a operei; Solomon Marcus

reuşeşte să explice în admirabila sa carte („Poetica matematică”, Ed. Academiei, Buc., 1970) cum este folosită limba pentru a crea imaginea artistică, dar cum se constituie acestă imagine ca realitate metalingvistică şi mai ales cum comunică imaginea în ansamblul său ?

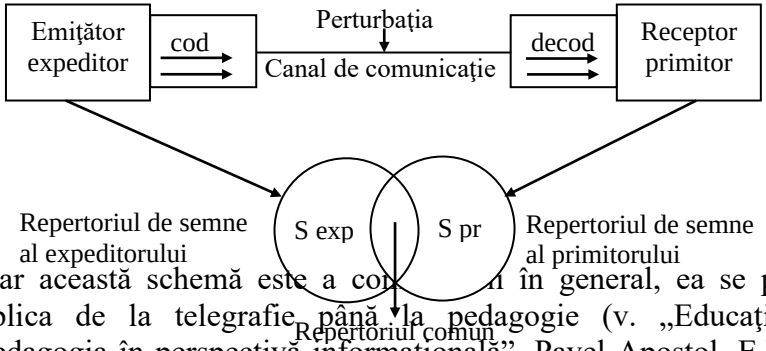
Problema comunicării este abordată mai pe larg de *estetica informaţională*. „Pentru estetica informaţională – spune Helmar Frank în „Estetica informaţională ca exemplu al cibernetizării problematicii social-filozofice” („Revista de filozofie”, 7/70, p. 797) – obiectul de studiu, opera de artă *are caracter de ştire, respectiv de comunicare*” (s.n.). Două sunt problemele care se pun din perspectiva esteticii informaţionale: cum se creează opera şi cum este ea receptată de public. Procesul de creaţie este văzut ca un proces de codificare a unei părţi dintr-un ansamblu de evenimente care formează un repertoriu. Selectarea se face printr-un consum de libertate care scade; odată cu înaintarea în procesul de creaţie, libertatea trece în operă. Opera este astfel din ce în ce mai mult guvernată de un principiu generativ, ea se „autocreează” pe baza unor conexiuni inverse (feed-back). Schematic, procesul de creaţie arată astfel:



În limbajul esteticii informaţionale, prin *repertoriu* trebuie să înţelegem *obiectul artei*, prin *produs* trebuie să înţelegem *opera* şi prin *observator extern*, un fel de dispecer, trebuie să înţelegem *artistul*. Evident, o asemenea schemă (după H. Frank) nu spune nimic. Autorul a luat-o de la profesorul său, Max Bense (v. „Estetică, informaţie, programare”, Antologie, prefaţă şi note de

V.E. Maşek, Ed. Ştiinţifică, Buc., 1972, p. 59), iar în articolul citat, el încearcă o definiţie a operei de artă, dezvoltată la noi de Victor Ernest Maşek în „Arta o ipostază a libertăţii" (Ed. Univers, 1977). Helmar Frank defineşte opera de artă ca „...un mesaj, realizat în mod premeditat de către un om, având o funcţie semantică (adică transmiţând cel puţin o semnificaţie) sau conţinând cel puţin un supersemn, în aşa fel încât alcătuirea acestui supersemn, respectiv codificat (sic!) semnificaţiei ce trebuie transmisă, să nu fie univoc determinată prin supersemnul sau semnificaţia respectivă, făcând astfel posibil un consum de libertate în alegerea diferitelor posibilităţi concrete" (op. cit., p. 22). Dar opera de artă nu este numai mesaj! Analizând opera ca un supersemn care vehiculează un mesaj de la emiţător la receptor, estetica informaţională găseşte artei un posibil gen proxim, dar diferenţa specifică dintre semnul artistic şi alt semn, să zicem un steag galben în mâna unui feroviar, nu apare şi nu poate fi analizată.

Comunicarea artistică se face, după A. Moles, astfel:

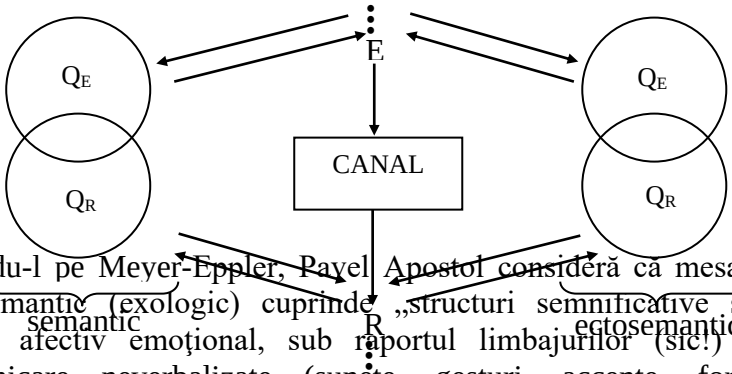


Dar această schemă este a comunicării în general, ea se poate aplica de la telegrafie până la pedagogie (v. „Educaţia şi pedagogia în perspectivă informaţională", Pavel Apostol, E.D.P., 1969).

Problema fundamentală a esteticii este definirea specificului operei de artă, pe care convenim să-l numim *esteticul*.

Acesta este o calitate a operei, el poate fi evaluat, nu poate fi însă măsurat. Estetica informaţională şi în general toate încercările de a se folosi matematica în estetică în scopul măsurării unei aşa-zise stări estetice nu pot rezolva problema esteticului, dar dau iluzia că o rezolvă. Analizând opera ca un supersemn, estetica informaţională poate stabili nişte raporturi optime între ordine şi complexitate, între entropie şi redundanţă, raporturi optime *din punct de vedere informaţional, nu estetic*. Evident, procesul de superizare în artă are cel mai înalt grad de complexitate şi supersemnul care este opera implică unele caracteristici care pot fi discutate, dar această discuţie este profitabilă mai mult pentru teoria informaţiei decât pentru estetică.

Mai interesantă este concepţia lui Pavel Apostol (op. cit., dar şi mai ales „Trei meditaţii asupra culturii", Ed. Dacia Cluj, 1970, pp. 51-172) care, pornind de la ideea că opera conţine două tipuri de informaţie (A. Moles) – un mesaj semantic şi unul ectosemantic, sau exologic (Meyer-Eppler) – vorbeşte de posibilitatea comunicării totale, semantică şi ectosemantică în acelaşi timp, a cărei schemă este următoarea:



Citându-l pe Meyer-Eppler, Pavel Apostol consideră că mesajul ectosemantic (exologic) cuprinde „structuri semnificative sub raport afectiv emoţional, sub raportul limbajurilor (sic!) de comunicare neverbalizate (sunete, gesturi, accente, forme simbolice), care transmit semnalizări cu funcţie orientativă – experimental constatabilă – pentru comportamente şi atitudini

umane" (op. cit., p. 101). Să fie oare exologicul din comunicarea totală elementul care dă specific operei de artă, *esteticul* pe care îl căutăm ? Dacă ar fi aşa, problema ar fi rezolvată, dar elementul exologic, prezent în majoritatea tipurilor de comunicare, „cuprinde structuri semnificative sub raport afectiv emoţional", introduce în comunicare – intenţionat sau nu – atitudinea subiectivă a „emiţătorului", deci dimensiunii logice a comunicării îi adaugă o dimensiune psihologică. A considera exologicul (ectosemanticul) ca specific operei de artă înseamnă a confunda esteticul cu psihologicul. Este adevărat că în comunicarea artistică există ceva „exologic", neverbalizabil, dar acest „ceva" nu este de natură psihologică. Specificul acestui „ceva" pe care l-am numit *estetic* trebuie căutat şi Pavel Apostol ar fi aprofundat problema în studiul citat dacă nu ar fi făcut „black-box" procesul de creaţie, căci acolo se află răspunsul. Dacă admitem că în artă avem de-a face cu o comunicare totală de tipul celei descrise mai sus, atunci melodrama, Kitsch-ul în general este cel mai înalt produs artistic!

O altă confuzie între comunicare în general şi opera de artă apare când se consideră că este necesară „...corelarea semnului cu o anumită semnificaţie, relativ constantă şi relativ aceeaşi la emiţător şi la recptor" (P. Apostol, op. cit., p. 98, cf. şi Adam Schaff, „Introducere în semantică", p. 170). Ceea ce este adevărat în comunicarea neartistică, nu mai este adevărat în comunicarea artistică, nu numai datorită polisemiei operei de artă – asta poate fi intenţionată de artist – ci mai ales datorită faptului că opera poate fi receptată în mod diferit datorită *intenţionalităţii receptorului*, care realizează un „decupaj" al operei după structuri diferite (Serge Doubrovsky: „De ce noua critică", Ed. Univers, 1977, p. 112), opera fiind un obiect artistic de apropriat. Psihocritica, de exemplu, propune o anumită tehnică a lecturii, „suprapuneri" semnificative din punctul ei de vedere, în timp ce structuralismul genetic al lui Lucien Goldman decupează opera pentru a urmări

structurile sociale de care este interesat. Nici într-un caz, nici în celălalt, nu se urmăreşte intenţia autorului. Chiar pentru cititorul obişnuit, opera are un mesaj diferit de cele mai multe ori de intenţiile autorului (cf. Mikel Dufrenne: „Fenomenologia experienţei estetice", Ed. Meridiane, Buc., 1976).

Toate aceste confuzii îşi au originea în considerarea operei de artă, care este un *model,* drept *semn,* confuzie de care am mai vorbit.

Pornind de la ideea că opera de artă este un model al realităţii (vide supra, pp.53-59) o primă problemă pe care trebuie s-o discutăm este definirea *conceptului de realitate*.

A. *Realitatea obiectivă* are, pentru creatorul de artă, o sferă mai mare decât cea definită de filozofie. ea include nu numai fenomenele înfăptuite, existente în prezent, ci şi posibilităţile care conferă realităţii existente la un moment dat o deschidere spre viitor, ea nu este doar o secţiune spaţio-temporală în devenirea universului, nu este numai sincronie, ci şi diacronie. Realitatea care este modelată în opera de artă cuprinde tot ce există obiectiv, independent de subiectul creator. Această realitate poate fi modelată nu numai artistic, ci şi tehnic sau ştiinţific. Prin modelarea artistică sau tehnică se realizează obiecte care la rândul lor fac parte din realitatea obiectivă, alături de realitatea naturală. Ele pot fi la rândul lor modelate, această remodelare asigurând, cel puţin în tehnică, progresul.

B. Pe lângă realitatea obiectivă, existentă independent de subiectul creator, există în conştiinţa acestuia o cantitate de *realitate asimilată* prin procesele de cunoaştere cunoscute: senzaţiile, percepţia, reprezentările, memoria, gândirea, imaginaţia. S-ar părea că astfel îi dăm dreptate lui I. M. Lotman, că opera este în acelaşi timp un model al obiectului şi al subiectului. Nu este aşa, trebuie să deosebim subiectul creator de subiectul ca obiect al operei. În acest al doilea caz, ceea ce se

tematizează şi devine astfel obiect al artei este tot realitatea obiectivă, reflectată însă în conştiinţa subiectului. creaţia devine în acest caz o reflectare a reflectării, dacă admitem o similitudine între reflectare şi modelare, cum face Pavel Apostol în „Trei meditaţii asupra culturii" (ed. cit., p. 101): „În înţelesul său cel mai general, reflectarea este operaţia de re-producere de către un sistem material oarecare (denumit în acest raport „subiect", notat cu „S") a unor trăsături sau a tuturor trăsăturilor unui sistem material oarecare distinct de el (denumit în acest raport „obiect", notat cu „O") *sub forma unui model* (intern) al unui „O" în „S". Reflectarea nu e imitaţie, ci „producere", c*onstrucţie* (s.a.).

Poate deveni şi devine de fapt obiect al reflectării nu numai un *alt* (s.a.) sistem material, ci chiar şi sistemul definit mai sus drept constructor de model intern, *cu condiţia să se „tematizeze" ca obiect pe sine însuşi* (s.n.I.N.), adică să tematizeze stările, proprietăţile, funcţiile sale, relaţiile dintre acestea sau relaţiile dintre el, ca sistem şi alte sisteme materiale."

Creaţia este deci o ipostază a reflectării, care se caracterizează prin transpunerea „modelului intern", care este reflectarea în conştiinţă a realităţii obiective, într-un model „extern", el însuşi existent obiectiv, care este opera de artă. Cum se realizează „modelul intern" ne explică psihologia; cum se creează „modelul extren" care ste opera, altfel spus procesul de creaţie rămâne încă „black-box" şi abia când vom lumina această zonă a relaţiei atât de complexe între subiect şi obiect, ne vom apropia de specificul *esteticului*.

C. Dar obiectul operei de artă este format şi de o altă categorie de *realitate*: *cea stocată în inconştientul artistului*, zonă foarte bogată în informaţie stocată de-a lungul sutelor de generaţii care l-au precedat. Această zonă a psihicului, studiată cu metode ştiinţifice de la S. Freud încoace, diferenţiată în *subconştient* şi *inconştient* după cum vorbim de informaţie acumulată în timpul

vieţii subiectului – în copilărie – sau „moştenită”, a dat naştere la vii controverse. De la admiterea fanatică a inconştientului ca singură explicaţie a întregului psihism, până la negarea empiristă a „vieţii sufleteşti”, a oricărui element care nu ţine de conştiinţă, susţinerea sau negarea vehementă au avut şi au aceeaşi cauză: speculaţia metafizică asupra unei foarte întinse şi foarte importante zone a psihicului uman, fără bază ştiinţifică. Dezvoltarea impetuoasă a geneticii a adus lumină şi în acest domeniu şi, pierzându-şi aureola cvasimistică de „suflet”, inconştientul este acceptat ca o realitate care nu mai poate fi contestată. Care este sursa de informaţii, de unde apare în această zonă a fiinţei uname realitatea obiectivă ? La această întrebare vom răspunde trimiţând la cartea lui Jean Piaget „Biologie şi cunoaştere” (ed. rom., Ed. Dacia, Cluj, 1971), din care citäm: „De fapt, datul fundamental asupra căruia toată lumea este de acord (indiferent dacă îi zicem „ereditate a dobânditului” sau altfel) constă în aceea că o variaţie fenotipică legată într-un mod experimental precis cu o modificare a mediului poate, după câteva generaţii, să se fixeze sub o formă genotipică. În asemenea cazuri, Waddington vorbeşte de „asimilarea genetică” definind acest concept după cum urmează: apariţia unui caracter X iniţial legat de o schimbare a mediului şi care apoi subsistă ereditar după anularea schimbării” (p. 115). Această idee a fost emisă şi de Freud, care, vorbind de „existenţa în inconştient a urmelor mnezice ale trecutului”, spune în „Moïse et le monothéisme”: „Amintirea se înscrie în ereditarea arhaică atunci când evenimentul este important sau când se repetă destul de des, sau când este în acelaşi timp şi important şi frecvent” (Ed. Gallimard, p. 126). Meritul lui Piaget stă în faptul că a demonstrat experimental acest adevăr intuit de Freud. Putem trage acum concluzia că inconştientul conţine o enormă cantitate de „realitate” stocată prin asimilare genetică. „Tematizarea” acestei

zone a propriului său psihic îi asigură artistului o deosebită originalitate, deoarece ea sintetizează experienţa de viaţă a sutelor de generaţii care l-au precedat şi, filogenetic vorbind, nu există doi oameni care să poarte o informaţie genetică identică. În acelaşi timp, prezenţa realităţii obiective stocate în inconştient, a lumii văzută cu ochii oamenilor din toate timpurile, în opera de artă îi conferă acesteia capacitatea de a da cititorului sentimentul propriei sale nemuriri, al integralităţii lumii şi al integrării sale în cosmic, în universal. Într-un cuvânt, îi conferă operei de artă calitatea pe care am nimit-o mai sus, *umanism integrativ* (vide supra, p. 49).

Poezia modernă tematizează în mod manifest inconştientul. Tudor Arghezi, de exemplu, declară:

„...Cartea mea-i, fiule, o treaptă.
Aşeaz-o cu credinţă căpătâi.
Ea e hrisovul vostru cel dintâi,
Al robilor cu saricile pline
De osemintele vărsate-n mine." (s.n.)

Opera este realizată din „...cenuşa morţilor din vatră", ea este „Rodul durerii de vecii întregi" („Testament", vide infra, p.109). Suprarealiştii îşi propun să găsească metode de explorare a zonei inconştientului şi André Breton recomandă poeţilor dicteul automat stabilind următoarele reguli: „Puneţi să vă aducă ce trebuie pentru scris, după ce v-aţi aşezat într-un loc cât mai favorabil concentrării spiritului asupra lui însuşi. Aşezaţi-vă în starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putinţă. Faceţi abstracţie de geniul vostru, de talentele voastre, de talentele tuturor celorlalţi. Socotiţi că literatura este unul din cele mai triste drumuri care pot duce oriunde. Scrieţi iute, fără un subiect ales dinainte, atât de iute încât să nu puteţi să vă reţineţi şi să fiţi tentat

a vă reciti. Prima frază va veni de la sine: după cum este adevărat că în fiecare clipă există o frază străină gândirii noastre conştiente care nu cere decât să se exteriorizeze. Este foarte dificil să te pronunţi asupra reuşitei frazei următoare; ea participă fără îndoială la activitatea noastră conştientă şi la cealaltă, dacă admitem că faptul de a fi scris prima frază comportă un minimum de percepţie. Dealtfel, asta trebuie să vă intereseze prea puţin; tocmai în asta constă, în cea mai mare parte, interesul jocului suprarealist. Mai întotdeauna punctuaţia se opune fără îndoială continuităţii absolute a curgerii ce ne preocupă deşi ea pare că este necesară ca înşiruirea nodurilor pe o frânghie vibrândă. Continuaţi cât vă va plăcea. Aveţi încredere în caracterul inepuizabil al murmurului." (Apud Mario de Micheli: „Avangarda artistică a secolului XX", trad. rom., Ed. Meridiane, 1968, p. 301).

Un alt mod de tematizare a inconştientului este *onirismul*.. După Freud, nimeni nu mai tăgăduieşte faptul că visul face parte din existenţa noastră, cel puţin tot atât de mult ca şi realitatea socială. Suprarealiştii au relevat valoarea estetică a visului şi l-au folosit, poate excesiv, în opera de artă. André Breton spunea în manifestul citat mai sus: „Este inadmisibil, într-adevăr, că această parte considerabilă a activităţii psihice (pentru că, cel puţin de la naşterea omului la moartea lui, gândirea nu prezintă nici o soluţie de continuitate, suma momentelor de vis, din punctul de vedere al timpului – considerând doar visul pur, cel din somn – nu este inferioară sumei momentelor de realitate, sau, limitându-ne, a momentelor de veghe) a reţinut încă atât de puţin atenţia" (ed. cit. p. 288). Nu cred că avea dreptate, deoarece visul ocupă un loc foarte important nu numai în literatura din totdeauna, fiind prezent în mitoligiile tuturor popoarelor (cf. Roger Callois: „Prestigiul şi problemele visului", trad. rom. în „Secolul 20" nr. 5 din 1966). Omul a încercat să înţeleagă semnificaţia aparentă a visului, numeroasele cărţi de vise demonstrează acest lucru. Mesajul

visului este însă deosebil de complex, el nu poate fi receptat literal. „Visul este un rebus – scria S. Freud în „Interpretarea viselor" – în vreme ce predecesorii noştri au săvârşit greşeala de a fi vrut să-l interpreteze ca pe un desen, fapt pentru care le-a apărut drept absurd şi fără valoare". Descoperind mecanismele prin care „conţinutul latent" al visului trece în „conţinutul aparent" – condensarea, deplasarea, figurabilitatea şi elaboraţia secundară – S. Freud a găsit soluţia decodării visului printr-o „regenerare a semnificantului" (Lacan). Este un mijloc de a pătrunde în subconştient, de a releva refulări în scop terapeutic, dar inconştientul este infinit mai bogat. Această bogăţie se relevă în opera de artă suprarealistă, expresionistă în general. Evident, nu putem absolutiza tema inconştientului, aşa cum fac poeţii „onirici".

Considerând opera de artă ca **model al realităţii**, credem că opera poate modela în egală măsură **realitatea obiectivă, fie ea naturală, socială, tehnică, artistică** (A), *realitatea asimilată în conştient* (B) şi *realitatea stocată în inconştient prin asimilare genetică, refulare etc.* (C).

„Suntem puşi în viaţă ca în elementul căruia îi corespundem cel mai mult, spune Rainer Maria Rilke, am devenit, în afară de asta, prin adaptare milenară, aşa de asemănători acestei vieţi, încât atunci când stăm în loc, printr-un mimetism fericit, aproape că suntem de nedeosebit de tot ce ne înconjoară. N-avem motiv să fim neîncrezători faţă de lumea noastră, căci nu ne e împotrivă. Dacă are spaime, sunt spaimele noastre, dacă are prăpăstii atunci aceste prăpăstii ţin de noi, dacă sunt pericole aici, trebuie să încercă să le iubim." (Rainer Maria Rilke: „Scrisori către un tânăr poet", Ed. Facla, 1977, p. 61). A absolutiza o anumită temă, fie ea socială, politică, peisagistică sau onirică, înseamnă a sărăci, a îngusta bogăţia imensă a realităţii. Înseamnă a nu admite că în operă realitatea se răsfrânge atât de complex,

încât cititorul are sentimentul integralităţii lumii, al propriei sale integrări în cosmic, în universal, al propriei sale nemuriri. Înseamnă, în ultimă instanţă, a nega esenţa estetică a operei de artă (v. supra, p. 49). Indiferent care aspect al realităţii este tematizat, opera este o expresie a integralităţii lumii. „În *Le cimetiére marin,* PaulValéry nu simbolizează universul prin mare, ci gândeşte în acelaşi timp aceste realităţi concentrice, fugind când spre centru, când spre margine", spune G. Călinescu în „Principii de estetică" (loc. cit.). Opera de artă comunică dincolo de literalitatea ei şi acest lucru ne face pe noi, cititoii, să „fugim" când spre centru, când spre margine în receptarea operei. Observaţia lui G. Călinescu este, deci, valabilă *nu* în procesul de creaţie, ci în cel de receptare. Se vorbeşte în prezent de „opera deschisă". Umberto Eco a scris chiar o carte cu acest titlu, dar pluralitatea de sensuri a fost remarcată încă din secolul al II-lea de Clement din Alexandria, care deosebea patru semnificaţii posibile ale unei scrieri: literală, morală, anagogică şi mistică. Dacă o operă tematizează un anumit aspect din realitate, cum e posibil să comunice în acelaşi timp sentimentul integralităţii lumii ? Dacă o operă este rodul unei intenţii de comunicare conştientă a artistului, cum e posibil ca ea să aibă caracter polisemantic ? Iată întrebări la care nu putem răspunde făcând „black-box" procesul de creaţie.

Să ne amintim că am considerat definirea operei de artă ca model al realităţii drept un serios progres în cercetarea estetică şi că principala dificultate, peste care I. M. Lotman nu a putut trece în studiul discutat mai sus, este raportul între subiectiv şi obiectiv în operă. Dacă realitatea poate fi tematizată şi modelată în operă, ea reprezentând elementul obiectiv, factorul modelator este elementul subiectiv al operei. Raportul dintre obiectiv şi subiectiv nu este aşadar un raport de complementaritate, nu există posibilitatea tematizării simultane a subiectivului şi obiectivului, cum crede I. M. Lotman. Chiar şi atunci când în operă apar

elemente ale subiectivului – emoţii, sentimente, relaţii cu lumea etc. – acestea sunt tematizate în măsura în care sunt privite ca făcând parte din realitatea obiectivă. Aşa cum demonstrează Piaget în „Epistemologia genetică" (ed. cit.), cunoaşterea este o apropiere continuă a subiectului de obiect şi a obiectului de subiect, fără a se ajunge niciodată la identificare. În acest proces se elaborează continuu nişte modele interne care stau apoi la baza realizării altor modele mai complexe, mai apropiate de realitatea modelată. Aceste modele nu sunt însă teme ale artei, ele sunt potenţialităţi care devin operă prin creaţie. Ele pot modela, evident, şi psihicul, dar în cazul acesta psihicul este obiect al cunoaşterii. De fapt una dintre cele mai frecvente confuzii în domeniul esteticii este a esteticului cu psihologicul.

Opera de artă este deci un model al realităţii construit de subiectivitatea unui artist. dar pentru a realiza un model, e necesar un algoritm anumit, de exemplu pentru a realiza o machetă se folosesc anumite materiale, scara de proporţii, o anumită tehnologie care la un loc formează algoritmul după care se realizează modelul respectiv. Unde vom găsi algoritmul după care modelează realitatea artistul ? Evident, opera este mult mai complexă decât o machetă, poate nici nu este posibilă evidenţierea unor algoritmi, ci mai degrabă a unor procese euristice, dar, oricum, unde se găsesc acestea ? Ce elemente, din foarte complicata structură a subiectivităţii artistului, contribuie la modelare ? Care dintre aceste elemente contribuie la modelarea artistică a realităţii ? Care din ele dau specific estetic operei de artă ? Creativitatea artistică a fost deosebită de cea tehnică până acum fie formal, opera de artă fiind perfectă din acest punct de vedere, originală şi „frumoasă", fie teleologic, opera de artă fiind o „finalitate fără scop", în timp ce opera tehnică are o finalitate practică, fie prin invocarea „inspiraţiei" ca fiind caracteristică procesului de creaţie artistică. Ce este „inspiraţia" ? Lucian Blaga

spunea: „Ceea ce se numeşte «inspiraţie», în ceea ce mă priveşte, este un proces dificil de descris. El se desfăşoară, în orice caz, pe două planuri: inconştient – conştient sau conştient – inconştient" (Apud Liviu Rusu: „Essai sur la création artistique", Ed. Univers, Buc., 1972, p. 84). Acestea sunt planurile pe care va trebui să le investigăm pentru a detecta elementele algoritmului – să convenim a-l numi aşa – după care se modelează realitatea obiectivă de-a lungul procesului de creaţie artistică.

Opera de artă poate fi deci definită drept model al realităţii obiective, sau subiective, realizat după un algoritm existent în egală măsură în conştientul şi inconştientul artistului.

O descriere a acestui algoritm ne va convinge că nu avem de-a face cu un algoritm în înţelesul matematic al cuvântului, în sensul că nu e vorba de un ansamblu de reguli şi operatori a cărui aplicare poate duce în mod necesar la realizarea operei de artă, sau mai precis acest ansamblu poate fi descris în mare în scopul cunoaşterii procesului de creaţie, a specificului artei sub raport genetic, nu în scopul descoperirii „secretului" de fabricaţie, pentru a fi apoi exploatat industrial. Titu Maiorescu spunea: „Scopul lor (al adevărurilor estetice, n.n.) nu este şi nu poate fi de a produce poeţi; niciodată estetica nu a creat frumosul, precum niciodată logica nu a creat adevărul." (T. Maiorescu: „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867", în: „Critice", I, Ed. Minerva, B.P.T., 1973, p. 79). Cunoscând algoritmul procesului de creaţie, esteticianul nu poate elabora o tehnologie a acestui proces. Încercările esteticii generative în acest sens nu duc de fapt la elaborarea unei tehnologii a procesului de creaţie, ci stabilesc o tehnologie a folosirii calculatorului electronic în procesul de creaţie. Pentru un compozitor din vremea noastră, calculatorul este ceea ce era pentru un compozitor de acum un secol pianul: un generator de combinaţii aleatorii de sunete, pe care compozitorul

le foloseşte în mod mai mult sau mai puţin „inspirat" în procesul de creaţie, selectându-le. Evident, alegerea elementelor structurii artistice face parte din procesul de creaţie. Maiorescu recomanda ca o primă condiţie a realizării unei poezii, „...alegerea cuvântului celui mai puţin abstract" (op. cit., p. 14). În orice artă există un anumit număr – foarte mare, însă finit – de sunete, culori, volume, cuvinte etc. ce se pot combina într-un număr foarte mare de structuri – şi acest lucru implică o alegere, pe care o poate face calculatorul – însă numai o parte dintre aceste structuri au valoare estetică. Un calculator poate fi programat să realizeze oricât de multe structuri; artistul însă decide care dintre „obiectele" realizate de calculator are valoare estetică. Artistul singur, deoarece oricare ar fi raportul între ordinea şi complexitatea obiectului realizat de calculator (Birkhoff), singură subiectivitatea umană a artistului, care presupune fuziunea aceea dintre conştient şi inconştient de care vorbea L. Blaga, îi poate conferi obiectului creat valoare estetică şi implicit statut de operă de artă.

Încercând să pătrundem în intimitatea procesului de creaţie – nu văzut ca modalitatea de realizare a operei, pornind de la „mărturiile" artiştilor, cum se procedează de obicei în studii stufoase, în care se încearcă generalizări pe o imensă bază anecdotică, ci considerat ca proces natural , care trebuie să aibă explicaţia sa imanentă – vom trece la descrierea algoritmului de care vorbeam mai sus. Elementele din care se compune acest algoritm sunt detectabile, aşa cum am văzut, atât în conştientul, cât şi în inconştientul artistului.

1. *Constientul* cuprinde acele date ale algoritmului după care se modelează realitatea obiectivă în procesul de creaţie, pe care creatorul le-a achiziţionat de-a lungul vieţii şi sunt în bună parte comune cu ale celorlalţi contemporani. Etimologic vorbind, *conscientia* înseamnă ştiinţă comună, cunoaştere împreună cu alţii. Evident, nu toate elementele conştientului contribuie la

procesul de creaţie artistică. Cunoştinţele ştiinţifice şi mai ales cele tehnice formează algoritmi după care subiectul creează în domeniul ştiinţei şi tehnicii. O casă este un model tehnic al peşterii, un avion este un model tehnic al păsării etc. Aceste modele, odată realizate, fac parte din realitatea obiectivă şi pot la rândul lor să fie modelate. Orice obiect tehnic este un model al unui alt obiect tehnic mai puţin complex, mai puţin eficient etc. Prin continuă modelare a realităţii tehnice se realizează progresul tehnic.

Opera de artă ca model al realităţii va depinde însă de o serie de alţi factori ai conştientului, dar putem afirma că şi cunoştinţele ştiinţifice şi tehnice, în măsura în care contribuie la formarea concepţiei despre lume şi despre viaţă a artistului, trebuie luate în consideraţie. Această concepţie se constituie treptat ca un rezultat al educaţiei şi autoeducaţiei, ca un rezultat al contactului subiectului cu „ceilalţi". Ea este produsul „mediului" şi al „momentului", cum spune H. Taine (cf. Hippolyte Taine: „Pagini de critică", E.L.U., 1965, pp. 260-263), are cu alte cuvinte caracter istoric şi social. În măsura în care omul este o fiinţă bio-psiho-socio-culturală, concepţia sa despre lume şi viaţă va depinde în mod necesar de dimensiunile social-istorice în care se dezvoltă. Conştiinţa de sine a individului nu poate fi independentă de aceste contexte. Anumite forme teoretice ale conştiinţei cum ar fi conştiinţa politică, cea juridică, morală, religioasă, ştiinţifică depind de momentul istoric în care trăieşte artistul. Ele sunt elemente ale algoritmului după care artistul modelează realitatea; în acelaşi timp ele există şi obiectiv şi pot fi tematizate în opera de artă, aspect însă care nu ne interesează acum.

Conştiinţa politică îi poate conferi artei caracter militant, în timp ce concepţiile morale sau religioase ale artistului îi pot conferi operei valoare educativă. Aceste valori sunt contestate de unii teoreticieni care susţin necesitatea purificării artei de

elemente extraestetice. Este adevărat că esteticul constituie specificul operei de artă, că nu putem concepe opera de artă în afara esteticului, dar a reduce arta la estetic înseamnă a o sărăci considerabil. „Elementele de provenienţă neestetică cunosc, în cadrul operei de artă, un asemenea «tratament» încât «devin» estetice, se adaptează contextului specific până la a nu mai putea fi deosebite de celelalte", spune Gh. Achiţei (Problema categoriilor estetice", E.D.P., 1967, p. 19). Deci în măsura în care politicul, socialul, educativul etc. fac parte integrantă din opera de artă, ele se estetizează. Aşa cum am spus, ele pot fi tematizate, ca orice alt aspect al realităţii, pentru opera de artă nu există teme tabu, dar acum ne interesează ca elemente ale algoritmului după care se realizează opera. În această calitate, ele contribuie la formarea atitudinii conştiente a artistului faţă de realitatea obiectivă, la caracterul angajat al operei de artă. Admiterea sau respingerea unei concepţii politice, morale etc. este ea însăşi o atitudine politică, morală etc. Datorită acestor elemente ale algoritmului, autorul va modela realitatea în aşa fel încât va comunica implicit, prin selecţie şi interpretare, concepţia sa despre această realitate.

Tot la nivelul conştientului se situează şi concepţia despre artă a autorului, ca şi cunoştinţele sau abilităţile sale artistice. Este foarte important, pentru structura modelului care este opera de artă, dacă autorul este convins că opera este un joc gratuit sau nu, că el „imită" sa „creează", că trebuie să fie cât mai original sau, dimpotrivă, trebuie să respecte cu stricteţe nişte canoane etc. Este, de asemenea, foarte important ca autorul, dacă este poet, de exemplu, să stăpânească anumite tehnici prozodice – ritmul, rima, măsura – stilistice – tropi, figuri de stil, vocabularul, sintaxa, fonetica – sau compoziţionale. Poeţii care pretind că folosesc versul liber deoarece prozodia îi încorsetează trebuie crezuţi doar în cazul în care au scris câteva sute de sonete sau rondeluri şi au

simţit trecerea la versul liber ca o necesitate reală. Vreau să spun că un artist bun stăpâneşte întreaga diversitate a tehnicilor poetice. Numai această calitate îi conferă libertatea de a alege pentru o anumită operă, o anumită tehnică. Această latură a procesului de creaţie se învaţă, oricine poate stăpâni tehnicile artistice, ca pe oricare alte tehnici şi poate construi cu ajutorul lor modele ale realului care, fără să aibă valoare estetică, vor putea avea valoare politică, etică, psihologică şi chiar vor putea interesa o mare categorie de public. Aşa sunt construite melodramele sau romanele poliţiste. Van Dine a şi stabilit, pentru romanul poliţist, 20 de reguli (v. „Secolul 20", nr. 7 din 1968, pp. 40-43). Dacă le respectă, oricine poate fi autor de romane poliţiste. Iată primele cinci:

„1. – Cititorul şi detectivul trebuie să aibă şanse egale de a rezolva problema.

2. – Autorul n-are dreptul să folosească faţă de cititor trucuri şi viclenii altele decât cele folosite de vinovat însuşi faţă de detectiv.

3. – Adevăratul roman poliţist trebuie să fie scutit de orice intrigă amoroasă. A introduce aici amorul ar fi, într-adevăr, să încurci mecanismul *problemei pur intelectuale* (s.n.).

4. – Vinovatul nu trebuie niciodată să fie descoperit sub chiar trăsăturile detectivului sau ale vreunui membru al poliţiei. Ar fi o victorie la fel de vulgară ca şi aceea de a oferi un franc nou pentru un ludovic de aur.

5. – Vinovatul trebuie să fie desemnat printr-o serie de deducţii, şi nu prin accident, prin hazard sau prin mărturie spontană. Etc. etc."

Cei interesaţi pot consulta numărul citat din revista „Secolul 20", pot chiar experimenta reţeta, e în logica discuţiei noastre să-i asigurăm de succes!

Atât melodrama, cât şi romanul poliţist sunt false opere de artă. Autorii unor astfel de scrieri folosesc procedee artistice pentru a realiza un obiect fără valoare estetică. Asemenea produse pot avea diferite valori, de la valoarea social- educativă a brigăzilor artistice, de exemplu, până la valoarea comercială a reclamelor radiodifuzate. Din punct de vedere estetic, aceste obiecte nu au valoare. Ele au fost numite *Kitsch*. Oricât ar fi de blamate de esteticieni, obiectele Kitsch cunosc o proliferare deosebită şi acest fapt trebuie nu numai blamat, ci şi explicat. Omul civilizaţiei tehnice, prin educaţie şi mod de a trăi, suferă de o hipertrofie a conştientului şi receptarea logică a operei domină categoric posibilitatea de a fi receptată estetic. Refuzul cu care este întâmpinată poezia modernă, muzica sau pictura de către mulţi medici, ingineri, specialişti cu studii superioare, deci cu un îndelungat exerciţiu intelectual, preferinţa acestora pentru romanul poliţist, să zicem, demonstrează acest lucru. Din păcate nu se face nimic pentru sensibilizarea estetică a acestor potenţiali consumatori de artă. Şcoala lasă această problemă pe seama mass-mediea, iar acestea, în dorinţa de a răspunde cerinţelor publicului, difuzează masiv Kitsch. Datorită introducerii în domeniul artei a unor indici de eficienţă împrumutaţi din economie, se ajunge la această situaţie paradoxală. Se uită că „... în materie de artă – cum zice G. Călinescu („Principii de stetică", ed. cit., p. 57) – nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că mulţimea respinge un anumit fel de poezie nu înseamnă că aceea nu e valoroasă". Difuzarea de Kitsch nu e nocivă atunci când ea se adresează unor consumatori de artă avizaţi. Ei nu vor confunda valorile, nu vor confunda artisticul, sau chiar psihologicul cu esteticul. Kitsch-ul va fi pentru ei un purtător artistic al unui mesaj extraestetic şi atât. Atunci însă când lipsa unei solide educaţii estetice în şcoală face din consumatorul de artă un ignorant în materie – oricât de mare specialist ar fi în domeniul său de activitate – difuzarea de Kitsch

e nocivă deoarece, creînd iluzia de artă, îl înstrăinează pe om de arta autentică şi contribuie astfel la înstrăinarea lui de propria sa esenţă, la alienarea tipică societăţii industriale.

Artisticul este unul dintre cele mai importante elemente ale algoritmului după care se modelează realitatea în operă. Din sfera conştientului, el este singurul specific operei de artă. Făcând parte din conştient, artisticul este şi singurul element specific ce se poate învăţa, este deci accesibil în egală măsură tuturor. Însuşirea tehnicilor artistice de către un număr din ce în ce mai mare de oameni implică mutaţii deosebit de importante, pe mai multe planuri.

În primul rând un cititor cu o cultură artistică este un consumator de artă avizat. El este capabil să aprecieze intelectual opera, să înţeleagă, refăcând mental procesul de creaţie, intenţiile autorului (aş zice chiar „intenţiile conştiente", fără teamă de a fi realizat un pleonasm), să se bucure de dimensiunea artistică a operei, să recepteze opera în literalitatea ei. Reversul acestei situaţii stă în faptul că o operă Kitsch bine făcută sub raportul artistic poate câştiga mulţi admiratori în rândul cititorilor cu o cultură artistică, ei fiind înclinaţi să considere artisticul drept *unicul* criteriu de apreciere a operei. Chiar şi operele unor poeţi mari ca Tudor Arghezi au fost receptate iniţial mai ales sub raport artistic. Autorul „Cuvintelor potrivite" a fost mult timp considerat în primul rând – sau chiar numai – un „artist al cuvântului".

În al doilea rând, stăpânirea tehnicilor artistice de către tot mai mulţi oameni duce la o amplă democratizare a artei. Accesul maselor la activitatea de creaţie constituie un deosebit de important mod de valorificare a resurselor creatoare ale poporului, dă posibilitatea afirmării unor talente autentice care în alte condiţii s-ar fi ignorat. Din punctul de vedere al individului, manifestarea sa în artă este un deosebit de valoros mijloc de afirmare a personalităţii, de autodefinire, de manifestare a esenţei sale

umane. Se realizează, în aceste condiţii, o fuzionare a artei profesioniste cu cea amatoare. Reversul acestei situaţii stă în faptul că se produce o confuzie de valori. Înmulţirea considerabilă a operelor duce la o derută a consumatorului de artă, chiar a criticii, duce la deschiderea unui drum larg pentru impostură şi Kitsch. Cu cât se accentuează confuzia, cu atât creşte scepticismul şi rezistenţa la arta modernă. Este refuzată inflaţia de opere de artă, dar această inflaţie este de fapt o pseudoinflaţie, deoarece puţine dintre produsele artistice la modă sau care invadează pinacotecile şi librăriile sunt opere de artă autentice.

Evident, există o dimensiune estetică a artisticului, aşa cum arată şi Tudor Vianu (cf. „Filozofie şi poezie", ed. cit.), dar aici noi vorbim de *tehnica artistică* ce, aşa cum am arătat, poate fi învăţată. Obiectul rezultat prin aplicarea acestei tehnici poate avea valoare estetică, poate însă şi să nu aibă. Opera de artă autentică este însă doar aceea care, printr-o structură artistică ce se constituie ca model al realităţii, transmite un mesaj estetic, în sensul că dă cititorului sentimentul relaţiei sale cu cosmicul, cu nelimitatul, al propriei sale nemuriri.

„Ştiu că steaua noastră, ageră-n tărie,
Creşte şi aşteaptă-n scripcă s-o scobor.
Port în mine semnul, ca o chezăşie,
Că am leacul mare-al morţii tuturor",

spune Tudor Arghezi, relevând astfel într-un psalm memorabil dimensiunea estetică a operei de artă. Această dimensiune, care presupune o transcendere a realului în sensul în care Lucian Blaga definea expresionismul („De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, trădând relaţii cu cosmicul, cu absolutul, cu nelimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist" şi,

mai departe: „Expresionismul înseamnă redarea lucrurilor *sub specie absoluti*, adică făcând abstracţie de individualitatea lor şi făcând abstracţie de noţiunea lor tipică de specie" (vezi Lucian Blaga: „Zări şi etape", E.P.L., Buc., 1966, pp. 74-75) este dată de elemente ale algoritmului după care se modelează realitatea în opera de artă detectabile în inconştientul artistului şi *nu trebuie confundată – aşa cum se întâmplă în estetică în prezent – cu artisticul* despre care am vorbit mai sus.

2. – Participarea *inconştientului* la activitatea de creaţie este recunoscută de majoritatea psihologilor de după Freud. Nu ne propunem să dezvoltăm aici o teorie a inconştientului, vrem doar să subliniem faptul că, de la S. Freud, A. Adler şi C. G. Jung până la A. G. Spirkin, de exemplu, studiul aprofundat al acestei zone foarte importante a psihicului a adus probe de necontestat cu privire la locul şi rolul inconştientului în viaţa omului, la participarea unor factori ai inconştientului la procesul de creaţie (cf. A. G. Spirkin: „Proizhojdenie soznaniia", Moskva, 1960). Ecoul acestor idei în lumea artei a fost imens. Numeroasele studii despre artă ale părintelui psihanalizei sunt la începutul unei foarte bogate bibliografii de critică psihanalitică. De la Charles Baudouin şi Charles Mauron, până la Jaques Lacan, Gaston Bachelard, Northrop Frye, J. P. Richard, Roland Barthes sau Jean Starobinski, critica de artă a folosit sugestii din psihanaliză, sau chiar şi-a întemeiat demersul integral pe teoriile lui Freud sau Jung. Din păcate, autorii citaţi au încercat ca, printr-un decupaj al textului abil făcut, fie să psihanalizeze... artistul, fie să explice arta din perspectivă psihanalitică. Ca şi în cazul teoriei informaţiei, sau al structuralismului genetic, trebuie să observăm şi aici că asemenea studii au adus servicii mai mult psihanalizei, decât esteticii. Punând în discuţie locul inconştientului în procesul de creaţie, pe estetician nu-l interesează să demonstreze justeţea unor teze psihanalitice, el le ia ca atare, bazându-se pe buna-credinţă a

specialistului în psihanaliză, pe care-l citează. Pe estetician îl interesează aici în ce măsură teoria respectivă poate lumina specificul procesului de creaţie artistic şi, implicit, specificul estetic al operei de artă.

Din această perspectivă teoria matricei stilistice elaborată de Lucian Blaga în primul volum al „Trilogiei culturii" (Ed. pentru lit. univ., Buc., 1969) ni se pare deosebit de importantă. Am văzut mai sus că inconştientul este deosebit de bogat, cuprinzând informaţie stocată prin asimilare genetică de-a lungul sutelor de generaţii care ne-au precedat. Faptul că aici se află zăcăminte ale experienţelor ancestrale face din inconştient o zonă a psihicului căreia Lucian Blaga îi recunoaşte un caracter „cosmotic" (op. cit., p. 18) superior conştientului. De aici necesitatea unui studiu aprofundat, pe care filozoful român îl iniţiază sub numele de „noologie abisială".

Elementele inconştientului, atât cele individuale, relevate de Freud, cât şi cele colective, discutate de Jung, sunt într-o continuă interacţiune cu elemente ale conştientului. Pe de o parte, conştientul generează continuu inconştient. Pe de altă parte, inconştientul influenţează conştientul printr-un fenomen numit de Lucian Blaga „Personanţă": „...atribuim inconştientului o particularitate, pe care vom numi-o personanţă (de la latinescul per-sonare). E vorba aici despre o însuşire, graţie căreia inconştientul răzbate cu structurile, cu undele şi cu conţinuturile sale, până sub bolţile conştiinţei. Efectele personanţei, unele permanente, altele instantanee, sunt incalculabile" şi, mai departe: „Fără de personanţele inconştientului, viaţa conştientă ar câştiga probabil ca precizie şi luciditate, dar ar pierde ca plasticitate. Inconştientul împrumută conştiinţei infinite nuanţe, vagul, neliniştea, contradicţii de stratificare, obscurităţi şi penumbre, adică perspetivă, caracter şi un profil multidimensional" (op. cit., p. 31). Discutând amplu o serie de factori ai inconştientului,

Lucian Blaga ajunge la concluzia că aceştia se organizează pentru fiecare individ într-o „constelaţie" numită „matrice stilistică": „O astfel de constelaţie de factori, de o considerabilă rezistenţă interioară, se poate statornici în inconştientul uman, dobândind aici funcţia unui complex determinant. Structura stilistică a creaţiilor unui individ, sau ale unei colectivităţi, poartă pecetea unui asemenea complex inconştient" (op. cit., p. 106). Rezumându-şi concepţia, Lucian Blaga spune: „matricea stilistică e compusă dintr-o serie de determinante:

1. Orizontul spaţial (infinitul, spaţiul-boltă, planul, spaţiul mioritic, spaţiul alveolar-succesiv etc).
2. Orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu).
3. Accentele axiologice (afirmativ şi negativ).
4. Anabasicul şi catabasicul (sau atitudinea neutră).
5. Năzuinţa formativă (individual, tipicul, stihialul).

«Matricea stilistică» este ca un mănunchi de categorii, care se imprimă, din inconştient, tuturor creaţiilor umane, şi chiar şi vieţii, întrucât ea poate fi modelată prin spirit. Matricea stilistică, în calitatea ei categorială, se întipăreşte, cu efecte *modelatoare* (s.n.), operelor de artă, concepţiilor metafizice, doctrinelor şi viziunilor ştiinţifice, concepţiilor etice şi sociale etc." (op. cit., p. 109). Cum nu avem o altă descriere a inconştientului mai plauzibilă, o acceptăm pe aceasta şi considerăm elementele „matricei stilistice" ca elemente ale algoritmului după care se modelează realitatea în opera de artă.

Ce i se reproşează acestei teorii ? Prima şi cea mai susţinută obiecţie a comentatorilor (D. Ghişe, D. Micu ş.a.) este aceea că în teoria matricei stilistice unghiul de vedere istoric este absent. „Evoluţia, a stilurilor şi a tuturor fenomenelor sipituale, e

opera istoriei – susţine D. Micu („Estetica lui Lucian Blaga", Editura Ştiinţifică, 1970, p. 79). Iar dezvoltarea istorică e în legătură cu modificările în structura societăţii, cu schimbările raportului social de forţe, cu devenirile modului de producţie a bunurilor, a culturii materiale. Neacceptând materialismul istoric, Blaga s-a privat principial de posibilitatea de a elucida teoretic o seamă de probleme pe care, oricât le-ar ocoli, nu le poate escamota a sa filozofie a stilului". Susţinând aceeaşi idee, D. Ghişe adaugă: „Fizionomia spirituală, trăsăturile morale şi particulare ale unui popor nu ţâşnesc aşadar gratuit dintr-un insondabil abis, nu sunt şi nu pot fi expresie mitică a unei inefabile iraţionalităţi, roadele unei constelaţii de factori ascunşi care se întrupează într-o materie stilistică transistorică" (vezi prefaţa la ediţia 1969 a „Trilogiei culturii", p. IX).

Dar elementele matricei stilistice nu „ţâşnesc gratuit dintr-un insondabil abis", ele sunt rodul experienţei existenţiale acumulate de-a lungul mileniilor de om prin asimilare genetică. Putem vorbi de caracter istoric atunci când ne referim la conştient, dar inconştientul nu s-a format doar în scurta perioadă a existenţei istorice a omului. „Dacă ultimii 50000 de ani ai existenţei omului ar fi împărţiţi în perioade de viaţă de circa 62 de ani – spune Alvin Toffler în «Şocul viitorului» (Editura Politică, Buc., 1973, p. 26) – s-ar ajunge la circa 800 de asemenea perioade. Din acestea, 650 au fost petrecute în peşteri. Abia în ultimile 70 de perioade de viaţă a devenit posibil să se comunice efectiv de la o perioadă la alta, şi aceasta datorită scrisului. Abia în ultimile şase perioade de viaţă, masele de oameni au ajuns să vadă cuvântul tipărit." Faţă de existenţa biologică a omului, ca să nu mai vorbim de cea a materiei vii, existenţa istorică e infirmă. Ce amprente îşi va fi lăsat ea în inconştient ? Evident mai puternice, deoarece odată cu conştientul apare şi subconştientul, care generează continuu inconştient (Freud), dar ele nu sunt singure şi nu au caracter

istoric aşa cum are conştientul. Faptul că inconştientul – şi implicit „matricea stilistică" – scapă de sub incidenţa materialismului istoric nu înseamnă că nu poate fi explicat ştiinţific din perspectiva materialismului dialectic. Este ceea ce am încercat noi să facem, apelând la experimentul lui Piaget, care demonstrează posibilitatea asimilării genetice a experienţei, a transformării fenotipului în genotip.

O altă observaţie care se aduce teoriei lui Lucian Blaga este aceea că „matricea stilistică" nu se confirmă în amănunte, nu se poate vedea cum se transformă aceasta, cum evoluează în timp odată cu cultura pe care o generează. „În opera sa nu se găseşte nici un exemplu de diferenţiere în timp a particularităţilor uneia şi aceleiaşi culturi – spune D. Micu. Dacă ar fi urmărit evoluţia istorică a stilurilor, Blaga s-ar fi văzut obligat să dea un răspuns întrebării: ce determină această evoluţie ? În *Filozofia stilului* ocolise răspunsul. Mai precis: spusese răspicat (sic!) că un asemenea răspuns nu poate fi dat. De ce apar şi dispar stilurile ? Cine ştie ! Mister!" (op. cit., p. 78). Prin „stil" trebuie să înţelegem de fapt „specific" şi D. Micu ajunge să ironizeze matricea stilistică tocmai pentru că la un moment dat confundă „stilul" lui Lucian Blaga cu noţiunea omonimă din teoria literaturii!

Dacă în discuţia noastră am admis că opera de artă este un model al realităţii realizat după un algoritm existent în egală măsură în conştientul şi inconştientul artistului, atunci elementele matricei stilistice sunt elementele inconştiente ale acestui algoritm. Ele dau operei specific estetic, deoarece modelul obţinut cu ajutorul lor va modela realitatea *sub specie absoluti*, „orizonturile", „accentele" şi „năzuinţele" de care vorbeşte Lucian Blaga fiind constituite în urma experienţei multimilenare a speciei umane.

La elementele conştiente şi inconştiente ale algoritmului de creaţie putem adăuga unele calităţi psihice ale creatorului, ca: *imaginaţia, memoria, afectivitatea, inteligenţa, creativitatea, temperamentul*, care nu numai că determină statutul de creator al cuiva, dar şi imprimă o notă personală operei de artă. Artistul nu numai comunică, ci şi se comunică. Dintre calităţile psihice enumerate mai sus, de o deosebită atenţie s-a bucurat în ultimul timp *creativitatea*. Studiile în acest domeniu au fost impulsionate – în S.U.A. mai ales – de „efectul sputnik" şi s-au orientat cu predilecţie spre domeniul activităţii tehnice, unde se pare că ocupă un loc privilegiat. În creaţia artistică, însă, locul creativităţii este, între ceilalţi factori psihici, oarecum asemănător şi simetric cu cel al inteligenţei, mai mult ca factor favorizant, nu determinant. Deşi nu ne-am propus o abordare psihologică a problemei creaţiei, să observăm în treacăt că studiul creativităţii, ca şi al inteligenţei, poate fi profitabil pentru estetică în măsura în care urmăreşte relevarea specificului estetic al operei. Dacă am compara cei doi factori luaţi în discuţie, am observa că în timp ce creativitatea se bazează pe gândire divergentă şi este generatoare de nou, inteligenţa se bazează pe gândire convergentă şi presupune o ordonare a datelor mediului în scopul adaptării optime la mediu. Creativitatea presupune elaborare de entropie, inteligenţa presupune o anulare a entropiei. Amândouă pot contribui la creaţie în egală măsură, ba chiar tensiunea dintre creativitate şi inteligenţă poate da măsura estetică a operei generând raportul dintre ordine şi complexitate (Birkhoff). Raportul dintre inteligenţă şi creativitate poate fi comparat cu raportul dintre algoritmic şi euristic, creativitatea contribuind la elaborarea operei ca o maşină de generat factorul aleatoriu: pianul pentru compozitorul secolului trecut, sau calculatorul pentru compozitorul contemporan ! Continuând analogiile, am putea spune că un creator creativ este romantic, în timp ce un creator

inteligent este clasic, iar raportul dintre creativitate şi inteligenţă este asemenea raportului dintre inovaţie şi tradiţie. Abordarea psihologică a operei poate aduce clarificări importante în estetică, dacă se respectă principiul respectului reciproc, deoarece oricât de interesantă ar fi o carte ca „Psihologia literaturii" de Norbert Groeben (Ed. Univers, 1978), pretenţia de a da din perspectivă psihologică o „adevărată" ştiinţă a literaturii duce la confuzii regretabile.

Revenind în rezumat asupra celor spuse până aici, putem conchide că **opera de artă este un model al realităţii obiective, fie ea naturală, socială, tehnică, artistică (A), al realităţii asimilate în conştient (B) şi/sau al realităţii stocate în inconştient prin asimilarea genetică, refulare etc. (C), deci al realităţii subiective, realizat după un algoritm de creaţie existent în egală măsură în conştientul şi inconştientul artistului, algoritm format din elemente ale conştientului (concepţia despre lume şi viaţă a scriitorului, convingerile sale morale, politice, religioase, filosofice, concepţia despre artă, capacitatea de a stăpâni tehnici artistice etc) şi elemente ale inconştientului (orizontul spaţial, orizontul temporal, accentele axiologice, anabasicul şi catabasicul, năzuinţa formativă etc.) la care putem adăuga anumite calităţi psihice (creativitate, inteligenţă, imaginaţie etc.).** (Vezi schema de la p. 88)

Dacă specificul artistic al operei de artă este dat de elemente ale algoritmului existente în conştientul artistului, specificul estetic al operei – inclusiv al dimensiunii sale artistice – este dat de elementele algoritmului după care se modelează, existente în inconştient. Cum inconştientul individual este unic şi nerepetabil, elementele acestea conferă operelor de artă originalitate, indiferent de tema abordată. Acest lucru se poate observa uşor dacă vom compara câteva poezii de Eminescu,

Bacovia, Arghezi, Blaga, de exemplu, pe aceeaşi temă: iubirea, sau natura.
Eminescu scrie în „Sara pe deal”:

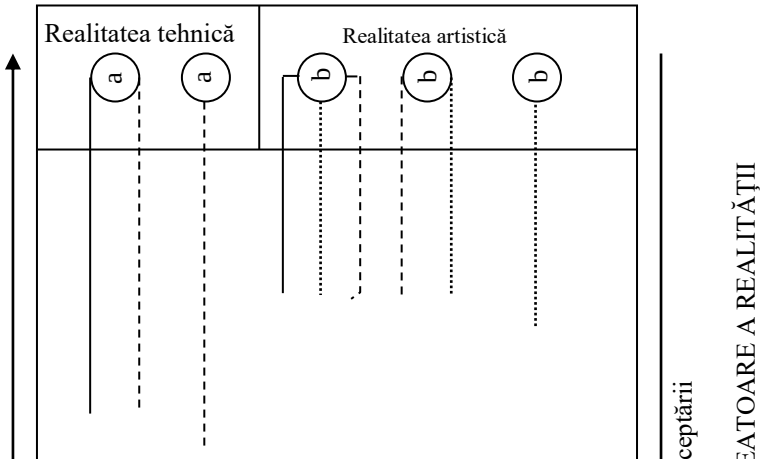
„Luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară.
Stele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină.”

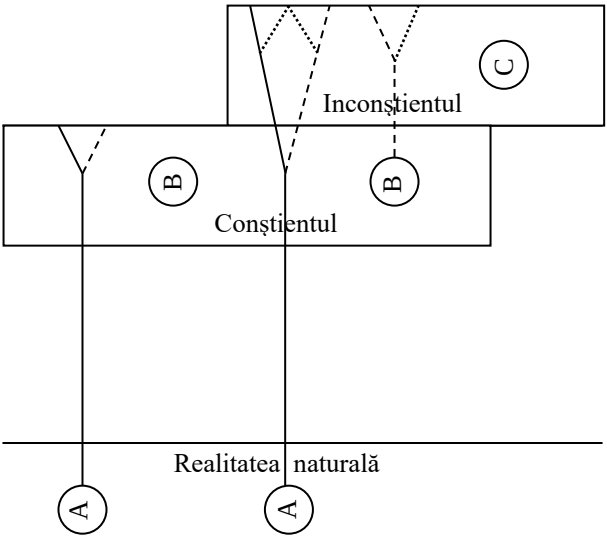
Pentru Bacovia, idila arată cu totul altfel:

„La geamuri toamna cântă funerar
Un vals îndoliat, şi monoton...
- Hai să valsăm, iubito, prin salon,
După al toamnei bocet mortuar.”

Eroul liric arghezian spune, în „Logodnă”:

„Vrei tu să fii pământul meu
Cu semănături, cu vii, cu eleşteu,
Cu pădure, cu izvoare, cu jivini ?
...Vrei să fii grădina mea
De iarbă mare şi de catifea ?





A: Realitatea obiectivă

B: Realitate asimilată în conştient

C: Realitate stocată în inconştient prin asimilare genetică

a: Operă ştiinţifică sau tehnică

b: Operă de artă

Notă: Realitatea fiind unică, schema trebuie văzută ca derularea unui cilindru.

Lucian Blaga invoca iubita altfel:

„Iubit-o-mbogăţeşte-ţi cântăreţul,
mută-mi cu mâna ta în suflet lacul,
şi ce mai vezi, văpaia şi îngheţul,
dumbrava, cerbii, trstia şi veacul.
Cum stăm în faţa toamnei, muţi,

sporeşte-mi inima c-o ardere, c-un gând.
Solar e tâlcul ce tu ştii oricând
atâtor lucruri să-mprumuţi."

Operele epigonilor sunt simţite de cititor ca false, ele sunt Kitsch deoarece le lipseşte originalitatea, fiind modelate *conştient* după o realitate artistică de valoare care este opera maestrului. Alexandru Vlahuţă scrie, de exemplu:

„Vin` - sub farmecul de stele,
Pe-al meu piept fruntea să-ţi rezemi,
Cu-al tău zâmbet luminează-mi
Noaptea gândurilor mele!" ş.a.m.d.

Cred că „sursa de inspiraţie" este evidentă!

Tot elementele inconştiente ale algoritmului dau specific naţional operei, deci într-un fel originalitate la scară universală, în măsura în care inconştientul artistului cuprinde elemente ale inconştientului colectiv (Jung). Vorbind de specificul naţional, un determinist ca Hippolyte Taine, ale cărui idei stau la baza interpretărilor materialiste ale operei de artă până în vremea noastră, spune: „Denumim *rasă* predispoziţiile înnăscute şi ereditare pe care omul le aduce cu sine la lumină, şi care, de obicei, sunt însoţite de diferenţe izbitoare de temperament şi de structură corporală. Ele variază la diferite popoare. ...Silit să caute a stabili un echilibru cu împrejurările, omul dobândeşte un temperament şi un caracter care le corespunde, iar caracterul ca şi temperamentul sunt achiziţii cu atât mai stabile cu cât impresia exterioară s-a înfipt în el prin repetiţii mai numeroase şi s-a transmis progeniturii sale prin ereditate mai îndelungată. Astfel că în fiecare clipă putem considera caracterul unui popor drept rezumatul tuturor acţiunilor şi al tuturor senzaţiilor lui precedente, adică drept o cantitate şi o greutate, nu infinită (Spinoza, Etica, partea a IV-a, axiomă – n.a.), dat fiind că orice obiect din natură e

limitat, ci disproporţionată cu restul şi aproape cu neputinţă de dat la o parte, pentru că orice minut al unui trecut aproape infinit a contribuit să-i sporească ponderea şi pentru că, pentru a face să se aplece celălalt taler al balanţei, ar trebui să acumulăm într-însul un număr şi mai mare de acţiuni şi de senzaţii". (op. cit., pp. 258-260). Lăsând la o parte comparaţia mecanicistă a raportului dintre inconştient şi conştient cu o balanţă, trebuie să observăm o anticipare a teoriilor moderne, mai ales a concepţiei lui Jung.

Într-o carte de excepţie, „Personalitatea literaturii române" (Editura Junimea, Iaşi, 1973), Const. Ciopraga spune: „Spiritualitatea popoarelor se autorelevă în creaţie, *in acto,* care înseamnă opţiune, dialog cu existenţa, apel la eternitate, altfel spus: un mod de a polariza energiile şi de a le conferi semnificaţii. ...Cu toate că, în impulsul lui iniţial, scrisul este un act eminamente individual, oamenii de litere relevă ceea ce le dictează, într-un mod sau altul, momentul istoric, evenimentele, pe scurt societatea cu structura ei. Influenţaţi de aceasta, scriitorii mari, reprezentativi fixează, *modelează estetic*, (s.n.) şi prind în încheieturi, la rându-le, fizionomia timpului lor" (op. cit., pp. 7-8). Deci un scriitor tematizează istoria, societatea, dar modelul obţinut pe aceste teme – opera de artă – are dimensiune estetică, cu alte cuvinte originalitate atât individuală, cât şi naţională. Considerând că „...specificul naţional, în aspectul său fundamental, înseamnă diferenţiere, deschidere spre existenţă în care se reflectă o conştiinţă colectivă" (op. cit., p. 9), scriitorul ieşean arată că există „...anumite *permanenţe interne* (s.a.), mai puţin frapante pentru neavizaţi, trăsături ce definesc – dincolo de schimbări – comunitatea intersubiectivă care se exprimă într-o literatură anume. De la prototipurile arhaice, cu aerul lor naiv, elementar, până la mostrele artei moderne, între scrieri foarte distanţate circulă un fluid spiritual mai mult sau mai puţin sesizabil. De la Varlaam şi până la Sadoveanu urechea unui rafinat

va distinge, nu fără emoţie, o rezonanţă colectivă" (op. cit., p. 14). În acest sens, Eminescu, „personalitate rezumativă" pentru noi, românii, scrie o poezie care este „...în totalitate o mare metaforă a dorului ca tentaţie spre sublim" (idem, p. 54). Definind personalitatea literaturii române – cu o acuitate care presupune o deosebită bogăţie şi profunzime spirituală, alături de un integrator spirit de sinteză – fără să intre în speculaţii teoretice, cum face Lucian Blaga în „Spaţiul mioritic", Const. Ciopraga descrie cu subtilitate acel „fluid spiritual" care conferă specific literaturii noastre, de la „Mioriţa" până la Nichita Stănescu. Cartea lui Const. Ciopraga este o analiză a specificului naţional unică în felul ei în literatura noastră. Fără să-şi fi propus, ea ilustrează convingător faptul că elementul inconştient al algoritmului după care se creează opera de artă ca model al realităţii imprimă acesteia un sunet de neconfundat.

Aşadar aceste modele, reale sau imaginare, care sunt operele de artă, redau omului realitatea din perspectiva eternului. Ele sunt o metarealitate capabilă să medieze între esenţa veşnică a spiritului uman şi efemeritatea alcătuirii sale biologice, între „vecii şi ceaţă" (Arghezi), **capabilă să umanizeze realul.**

Nu credem însă că „matricea stilistică" îşi pune amprenta şi pe ştiinţă, morală, doctrine filozofice sau sociale, cum spune Lucian Blaga. Acestea, fiind creaţii ale conştientului, au un caracter istoric, iar dimensiunea estetică a lor – atunci când apare – nu le este specifică.

Dezvoltarea considerabilă – în ultimul secol – a *designului* arată că omul simte totuşi nevoia estetizării şi a creaţiilor sale tehnice. Proiectarea design este de fapt o remodelare a obiectului tehnic cu ajutorul unui algoritm mai complex, care cuprinde şi elemente aparţinând inconştientului. Modelul tehnic al realităţii, realizat după un algoritm care cuprinde cunoştinţe ştiinţifice şi

tehnice, deprinderi şi abilităţi tehnologice, nu a copiat niciodată natura. „Când omul a vrut să imite mersul – scria Apollinaire – el a creat roata, care nu seamănă cu un picior..” De-a lungul evoluţiei sale, modelând şi remodelând, omul a obţinut nişte modele tehnice ale realităţii foarte complexe – maşinile – care însă au evoluat în direcţia perfecţionării funcţiei lor utilitare, neglijându-se faptul că aceste maşini, intrând în contact cu omul, au şi o funcţie psihologică, şi una estetică. Înstrăinarea omului de propria sa esenţă apare abia atunci când omul a creat un univers artificial care corespunde unor utilităţi, dar care îi este străin şi chiar ostil sub raport uman. Acest univers trebuie umanizat, iată problema cea mai gravă pe care o ridică civilizaţia tehnică. Dacă ar fi să dăm din perspectivă estetică o soluţie prospectivă, am spune că civilizaţiei tehnice îi urmează necesar o civilizaţie estetică. Estetizarea mediului ambiant, a întregii existenţe umane ni se pare soluţia cea mai sigură pentru umanizarea civilizaţiei tehnice, pentru dezalienarea omului. Obiectele ce ne înconjoară trebuie să fie nu numai utile, ci şi estetice, în sensul că universul nostru artificial trebuie să fie nu numai eficace, suficient scopului tehnic propus, ci să aibă ceva din veşnicia universului natural de care ne-am desprins, dar de care suntem legaţi prin însăşi natura noastră. Acest „ceva” nu se referă la imitarea universului natural, nu flori sau copaci din plastic ne trebuie, ci dimensiunea estetică necesară, vreau să zic capacitatea obiectelor de a comunica inconştient „sufletului nostru bucuros de moarte” (Arghezi) – ca şi universul natural, în care am trăit multe mii de ani – sentimentul nelimitatului, al veşnicului, al nemuririi. Acest „ceva” îl are opera de artă autentică, e vorba de specificul ei estetic, dar trebuie ca toate obiectele care ne înconjioară, întregul univers creat de om să-l aibă. Atunci când civilizaţia tehnică va căpăta această dimensiune, ea va înceta să terorizeze sub raport psihic, se va estetiza deci.

Elemente ale viitoarei civilizaţii estetice sunt de pe acum detectabile. Pe lângă dezvoltarea designului, tipărirea cărţilor în tiraje enorme, existenţa unui foarte mare număr de reproduceri ale celor mai valoroase opere de artă plastică din muzeele lumii realizate în excepţionale condiţii tehnice, în sfârşit, difuzarea artei prin mass-media duc la o democratizare a artei şi, implicit, la o orientare a oamenilor spre estetizarea mediului. Această democratizare a artei nu este decât o premiză pentru estetizarea mediului, însă o premiză foarte importantă pentru că oferă oamenilor o soluţie de rezolvare a lipsei de confort psihic.

Alături de democratizarea artei, deci de orientarea individului spre estetic, trebuie să observăm o orientare a mediului spre estetic. În ultimul secol a apărut şi s-a dezvoltat într-un ritm accelerat estetica industrială, de care am mai vorbit, dar ceea ce este mult mai important este faptul că asistăm la o estetizare continuă a relaţiilor sociale şi interumane. Existenţa unor relaţii echitabile între oameni, micşorarea aversivităţii locului de muncă prin aplicarea consecventă a principiilor managementului, ale ergonomiei sau esteticii industriale, educaţia etică a tuturor membrilor societăţii sunt elemente care estetizează mediul social şi anulează înstrăinarea.

Locul artei în acest proces este de primă importanţă. Ca să fie eficace, însă, ca să ocupe locul pe care îl merită în ansamblul valorilor materiale şi spirituale create de om, arta trebuie să fie accesibilă, să poată fi receptată şi numai astfel să-şi îndeplinească rolul său umanizator.

RECEPTAREA POEZIEI

Dacă ar fi să facem un rezumat al celor spuse până acum am observa că opera de artă este un model al realităţii, realizat printr-un algoritm existent în egală măsură în conştientul şi inconştientul artistului. Dintre factorii conştienţi care contribuie la modelare, factorii legaţi de ideologie, politică, morală, istorie comunică, faţă de realitatea modelată, idei, atitudini, sentimente extraestetice, importante însă pentru opera de artă în măsura în care aceste idei şi sentimente îi conferă dimensiunea umană legată de existenţa socială şi istorică a creatorului. Tot în zona conştientă a algoritmului se află concepţiile, cunoştinţele teoretice, abilităţile artistice. Datorită acestora opera de artă capătă forma unei structuri artistice ce se comportă ca un model al realităţii, în sensul că este *izomorfă* originalului, este *relevantă,* are *caracter generalizant* şi este *accesibilă* (Mihai Golu: „Principii de psihologie cibernetică", Ed. Şt. şi Encicl., Buc., 1975, p. 71). Prin dimensiunea sa inconştientă, algoritmul conferă structurii artistice care este opera de artă o valoare estetică, în sensul că realitatea ce se modelează este văzută prin prisma acumulărilor de experienţă existenţială stocate în inconştientul artistului, care beneficiază prin acumulare genetică de praxisul miilor de generaţii care l-au precedat. Opera de artă deci, fiind un model al realităţii, nu seamănă cu realitatea, ea are în minus tot ce nu e esenţial în realitate – tot ce nu e esenţial din perspectiva algoritmului după care se modelează ! – şi are în plus elementele conferite de algoritm, cum ar fi cele ideologice, politice, morale, istorice şi estetice, elemente care se constituie în *mesajul operei*. Încă acum un secol, D. Bolinitineanu scria: „Misiunea poeziei este de a

împinge necontenit neamul omenesc către mai bune ursite şi ca să ajungă acolo cată să atingă toate coardele vieţii, să spuie măririle şi mizeriile umanităţii. A spune numai unele şi a ascunde pe celelalte nu este a urma misiunea sa. Ea nu trebuie să fie exactă imitaţie a realităţii, căci nu ar putea lupta cu realitatea; aceasta din urmă ar fi totdeauna învingătoare având pentru ea viaţa şi mişcarea mai mult decât arta, dar nu trebuie să fie nici o visărie depărtată de realitate, streină de om, de societate."

Cum am stabilit că, în modelarea creatoare a realităţii, omul creează şi modele tehnice sau ştiinţifice după algoritmii existenţi în conştientul creatorului, dimensiunea estetică a operei de artă, dată de „matricea" existentă în inconştient îi conferă acesteia diferenţă specifică.

Opera de artă este deci o structură artistică ce vehiculează un mesaj complex, **din care nu poate lipsi esteticul.**

Cum este receptat acest mesaj ? Cititorul, spectatorul, consumatorul de artă în general atunci când nu este avizat vrea să înţeleagă conceptual arta, vrea cu alte cuvinte să „traducă" în concept opera. Arta însă comunică intuitiv, nu conceptual. „Ideile (în sens platonician) sunt în esenţă senzaţii – spune Arthur Schopenhauer – şi de aceea, în determinările lor particulare, ele reprezintă un domeniu inepuizabil. Ideile nu pot fi comunicate, aşadar, decât pe cale intuitivă, care este mijlocul de exprimare specific artei. Rezultă de aici că cine e stăpânit *de o idee*, este şi îndreptăţit totodată să-şi aleagă un domeniu artistic ca mijloc de comunicare a ideii percepute de el. – *Un concept,* în sine, dimpotrivă, poate fi perfect determinat deci poate fi socotit finit; el e limpede gândit şi poate fi exprimat în întregul lui conţinut, rece şi sec, cu ajutorul cuvintelor. A voi însă să comunici un atare concept *într-o operă de artă* înseamnă a adopta o cale ocolită, inutilă, şi o asemenea intenţie seamănă jocului, blamat de noi, cu mijloace de expresie artistică, fără a avea cunoştinţa limpede a

scopului urmărit." (Arthut Schopenhauer: „Studii de estetică", Ed. şt., Buc., 1974, p. 35). Cu alte cuvinte, comunicarea artistică este translogică. Ea este deci superioară cunoaşterii logice, nu inferioară, senzorială (Baumgarten, Croce etc.). Ea este o sinteză a senzorialului şi intelectivului, care dă omului sentimentul integrităţii sale şi al integrităţii lumii. Cunoaşterea estetică este, după cea senzorială şi logică, o negare a negaţiei, o desăvârşire a actului de cunoaştere care devine o osmoză a eului cu cu lumea, ca-n yoga, o soluţie pentru omul care ştie că va muri şi capătă astfel sentimentul propriei sale veşnicii. O operă care comunică conceptual este deci falsă, este Kitsch: „...o operă de artă, izvorâtă şi concepută numai din noţiuni, clar definite, se înfăţişează totdeauna ca o creaţie neautentică", spune Arthur Schopenhauer (op. cit., p.35).

Totuşi opere de genul acesta sunt foarte gustate de public. Cum se explică acest lucru ? Evident, prin educaţia intelectuală pe care o au majoritatea oamenilor, educaţie aproape exclusivă, deoarece şcoala nu face educaţie estetică nici măcar la obiectul „literatură română". Neputând sesiza ideea (în sensul platonician), cititorul acesta caută conceptul şi, aşa cum pictorii naivi pictează cu „subiect", tot aşa publicul de care vorbim preferă „acţiunea" în sine, „morala", opera explicată în ea însăşi. Atunci când opera nu este Kitsch, acest public preferă să citească rezumate (vezi rezumatele la Shakespeare), comentarii şi chiar critică literară. Este cunoscut sistemul unor elevi de a prefera să citească prefaţa în locul operei. Aşa se explică succesul mare al cărţii de critică în ultimul timp, mai ales al cărţii de critică „tautologică" (Roland Barthes).

Dar acest public se lipseşte de elementul cel mai important al mesajului unei opere de artă, de elementul estetic, datorită faptului că nu ştie să ajungă la el.

Pentru ca cititorul să poată recepta mesajul operei de artă, el trebuie în primul rând să poată „citi" structura artistică a acesteia. Prin această „citire" consumatorul de artă identifică în model mesajul tematic – latura cea mai elementară a mesajului. „Despre ce se vorbeşte în operă ?" Iată întrebarea la care sunt puşi să răspundă elevii şi până la care merge de obicei cu subtilitatea analizei şcoala. Uneori nu-i o întrebare uşoară. Pentru a răspunde la ea trebuie să ai cunoştinţe stilistice, lingvistice în general când e vorba de literatură, de teorie literară, de istorie literară etc. Ceea ce este însă mai important este să te apropii de operă fără prejudecăţi, fără intenţia de „a proiecta" în ea idei preconcepute, şabloane. Mai ales în şcoală şabloanele sunt foarte nocive, deoarece pot îndepărta pe tineri de literatură, uneori iremediabil. Iată cum interpretează o profesoară de literatură poemul eminescian „Mai am un singur dor": „Poetul, fiind nemulţumit şi neînţeles de societatea burgheză în care trăia, şi-a exprimat dorinţa de a o părăsi, adică de a muri, revolta împotriva ei. Sentimentele predominante în această poezie sunt dezgustul de viaţă şi dezgustul provocat de societatea burgheză. Fiind sărac, dispreţuind luxul burghez, poetul refuză pompele funebre şi cere un pat modest din tinere ramuri" (apud Alexandru Paleologu, cuvânt rostit la Colocviul naţional de critică şi istorie literară, în „Viaţa Românească", nr. 1-2 din 1978, p. 68). Evident, o asemenea citire a poemului este total falsă.

Faptul că o operă nu poate fi „citită" de un consumator de artă nu trebuie să ne conducă la ideea că acea operă este lipsită de valoare. Este adevărat că una dintre condiţiile pe care le impune teoria cibernetică modelului este aceea de a fi *accesibil,* dar accesibilitatea presupune existenţa unor lectori avizaţi. Un model matematic al unei anumite realităţi nu va putea fi citit decât de maşina de calcul căreia îi este adresat, care ştie algoritmul după care s-a realizat modelarea. La fel un poem va putea fi citit de acel

cititor care posedă, în conştientul său, elemente asemănătoare celor după care creatorul a creat modelul artistic – opera de artă. Cunoştinţele de care vorbeam mai sus – stilistice, de teorie literară, de istorie literară etc. – sunt absolut necesare receptării celui de al doilea aspect al mesajului – aspectul ideologic. Aici se produce o interferenţă între mesajul receptat de cititor, datorită determinării istorice a cititorilor şi a creatorilor, care pot fi foarte divers diferite. La acest nivel opera este deschisă unei infinităţi de interpretări. Faptul că se pot face cu „Hamlet", sau „Norii" spectacole politice care vorbesc contemporaneităţii este o dovadă în acest sens.

Elementul estetic al mesajului, cel mai profund, care presupune o consonanţă inconştientă între creator şi receptor, se relevă în receptarea operei autentice primul, atunci când cititorul are educată sensibilitatea estetică.

Ce înseamnă această sensibilitate ?

Să observăm întâi că mesajul estetic poate fi generat fie de calitatea estetică a realităţii modelate, fie de dimensiunea inconştientă a algoritmului după care se face modelarea. În primul caz pot realiza opere de valoare şi artişti mediocri, valoarea estetică fiind dată de temă. O operă deci scrisă la modul *mimesisului*, sau un reportaj care ştie să găsească elementele estetice din realitate comunică un mesaj estetic fără să mai fie nevoie de dimensiunea inconştientă a algoritmului de creaţie. Atunci însă când mesajul estetic este imprimat operei de „matricea stilistică", receptarea lui presupune o consonanţă inconştientă între creator şi receptor. Evident, informaţia genetică identică nu există nici la fraţii gemeni, ea însă poate fi apropiată, asemănătoare la un mare număr de oameni. Elementele „matricei stilistice" sunt comune unui întreg popor, cum destul de convingător demonstrează Lucian Blaga, şi nu ne miră faptul că strănepoţi ai unor colonişti români stabiliţi în America în urmă cu

un secol sau două sunt impresionaţi profund de turneul unui ansamblu folcloric românesc. De fapt aceste elemente conduc şi la „selectarea" unor anumiţi poeţi de către iubitorii de poezie, pe baza unor „afinităţi elective". Iată de ce o literatură cu o producţie lirică foarte bogată şi diversificată dă cititorului libertatea de alegere, oferindu-i posibilitatea de a selecta acele opere care au pentru el o semnificaţie estetică indubitabilă.

După această discuţie putem răspunde la întrebarea de mai sus: „sensibilitatea" de care vorbeam este capacitatea cititorului de a recepta mesajul estetic. Această capacitate presupune ca receptarea operei să se facă folosindu-se algoritmul de care am vorbit, invers decât l-a folosit creatorul în procesul creaţiei, adică pornindu-se de la inconştient spre conştient (vezi schema de la pag. 88). Vreau să spun că primul element al mesajului pe care cititorul trebuie să-l recepteze este cel estetic.

Dacă opera este autentică şi cititorul sensibil, receptiv la valoarea estetică, atunci receptarea operei va produce la cititor o personanţă similară celei care a condus la creaţie. Această personanţă, acest ecou al inconştientului în conştient, produce emoţia estetică, emoţie care nu trebuie confundată cu emoţia psihologică. Conştientul, în măsura în care este educat artistic, percepe celelalte aspecte ale mesajului, cel tematic şi cel ideologic şi le raportează la mesajul estetic. În felul acesta toate elementele constitutive ale unei opere de artă se estetizează. Între conştient şi inconştient se produc o serie de feed-back-uri în timpul receptării operei, care duc, pe planul receptării, la constituirea unei imagini globale a operei, a unui *model intern* care va fi diferit de modelul obiectiv (opera de artă) în măsura în care algoritmul după care consumatorul de artă „citeşte" opera este diferit de cel după care creatorul a realizat-o. Pe plan general-uman, aceste feed-back-uri, care presupun personanţe repetate, duc la schimbări calitative de mare importanţă pentru psihicul individului. Dezvoltându-se

conştientul, a urmat o blamare a inconştientului, o spaimă de inconştient, o luptă cu inconştientul. Urmează o epocă în care, cunoscând conştient lumea, omul începe să se apropie de propriul său inconştient încercând o familiarizare cu acesta, o autocunoaştere prin personanţă. La acest proces opera de artă îşi aduce o contribuţie esenţială. Omul modern este omul care îşi dezvoltă şi capacitatea de a cunoaşte şi chiar folosi resursele imense ale propriului său inconştient. Este omul care ştie că este om, ştie ce înseamnă să fii om şi cum trebuie să trăiască un om. În asta constă, în ultimă instanţă, valoarea politică a esteticului. Într-un studiu recent intitulat „Permanenţa artei" (München, 1977), Herbert Marcuse afirmă: „Critica mea (...) stă pe terenul teoriei lui Marx, întrucât şi ea vede arta în contextul raporturilor sociale şi recunoaşte artei o valoare cu funcţie politică, un potenţial politic. Dar spre deosebire de ortodoxie (autorul numeşte astfel marxismul schematic, n. N.T.) eu văd potenţialul politic al artei în ea însăşi, ca o calitate a formei estetice, care este în mare măsură autonomă faţă de raporturile sociale. Arta protestează împotriva acestor raporturi, întrucât ea le *transcende*. În această transcendenţă ea rupe cu conştiinţa dominantă, revoluţionează experienţa" (apud. N. Tertulian: „Herbert Marcuse şi estetica marxistă", în „România literară", nr. 9 din 1978, p. 19). Această capacitate revoluţionară deosebită, de necontestat, a esteticului face din opera de artă una dintre valorile vitale pentru om. Rolul şcolii, al criticii de artă, al mijloacelor de comunicare în masă stă în educarea sensibilităţii estetice de care vorbeam, pentru ca un număr tot mai mare de oameni să poată beneficia de această calitate a artei. Din acest punct de vedere, evident că şi teoria estetică are un rol important. Mă întreb însă în ce măsură pot ajuta teoriile estetice oamenilor foarte pozitivi care populează civilizaţia tehnică ? Pentru ca să înţelegi un poem, trebuie să-l iubeşti. Oare cum iubeşte un psiholog ? Oare cum sărută un stomatolog ? Oare

cum iubeşte un critic literar – sau, mai rău, un profesor de literatură – poezia ? La întrebarea asta ar trebui să pot şi eu răspunde. Să încerc, deci.

Există două feluri de a iubi poezia, deci există două feluri de a iubi: se poate iubi naiv şi simpateic, aşa cum iubesc oamenii sensibili, care n-au nevoie de o educaţie specială în şcoală pentru a recepta poezia, dar se poate iubi şi lucid, conştient de tensiunea sublimă a artei. Aş spune chiar că exersarea excesivă a intelectului cu formule şi maşinării duce la o hipertrofie a reflexivităţii, omul se apleacă lucid asupra lui însuşi, într-o orgolioasă încercare de autoînţelegere. O funcţie a propriului organism pe care nu o înţelege – de la digestie la iubire – îl nelinişteşte. Pentru omul foarte pozitiv al zilelor noastre, o analiză logică – dacă se poate formalizată – a procesului creaţiei şi receptării operei de artă devine astfel o condiţie a înţelegerii, deci a iubirii: un fel de yoga pentru sensibilitate.

II

POEŢI DESPRE POEZIE

CRITICILOR MEI, *de Mihai Eminescu*

Tipărită de Titu Maiorescu în prima ediţie a poeziilor lui Mihai Eminescu, în 1883, această scurtă artă poetică datează din 1876. Ea nu este o diatribă la adresa criticii literare, aşa cum în mod penibil a citat-o un „poet" la Colocviul naţional de critică literară (v. „Viaţa Românească", nr. 1-2 din 1978), nu este nici o ripostă la adresa celor care-l atacau pe poet în presă. Alain Guillermou spune: „...ideea dominantă a textului nu este în primul rând aceea că criticii greşesc dacă-l atacă pe poet. În această perioadă, Eminescu nu putea să spună că este persecutat de duşmanii săi literari. Sau, cel puţin, dacă era – documentele citate de Perpessicius (vol. II, pp. 214 şi urm.) menţionează de mai multe ori numele său – era în calitate de membru al şcolii junimiste şi nicidecum luat separat. Maiorescu era mult mai atacat decât el în anii 1875-1876." („Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu", trad. rom., Ed. Junimea, Iaşi, 1977, p. 544). Unele versuri, ca cele din strofa: „E uşor a scrie versuri / Când nimic nu ai a spune / Înşirând cuvinte goale / Ce din coadă au să sune" pot fi regăsite în „Epistolă deschisă către homunculul Bonifacius", sau în „Icoană şi privaz", ceea ce dovedeşte că Eminescu a fost constant preocupat de „forma fără fond" în artă. În „Icoană şi privaz", ca şi în „Scrisoarea II", Eminescu deplânge declasarea poeziei sub raport social datorită veleitarilor:

„Între-un poet nemernic, ce vorbele înnoadă
ca în cadenţă rară să sune trist din coadă
Şi-ntre-ofiţerul ţanţoş cu spada subsuoară

Alegere nu este, alegerea-i uşoară,
Pocnind în a lui haine, el place la neveste,
Fecioara-nfiorată îşi zice: acesta este...”

„Criticilor mei” însă depăşeşte această problemă a statutului social al poetului, încercând o descriere a procesului de creaţie, cu drama existenţială pe care acesta o implică.

Prima strofă („Multe flori sunt, dar puţine / Rod în lume o să poarte. / Toate bat la poarta vieţii, / Dar se scutur multe moarte”) reia o idee din „Împărat şi proletar”:

„Al lumii-întregul sâmbur, dorinţa-i şi mărirea.
În inima oricărui i-ascuns şi trăitor.
Zvârlire hazardată, cum pomu-n înflorire
În orice floare-ncearcă întreagă a sa fire.
Ci-n calea de-a da roade cele mai multe mor”

Dorinţa de autoexprimare există în fiecare om, dar numai unii aleşi vor reuşi să creeze opere de artă autentice („Multe flori sunt, dar puţine / Rod în lume o să poarte”). opera este *rodul* celor aleşi, care au ceva de spus lumii. Realizarea, de către veleitari, a unor forme artistice goale este facilă şi inutilă, aceste forme imită opera de artă, fără să fie operă cu adevărat (”E uşor a scrie versuri / Când nimic nu ai a spune / Înşirând cuvinte goale / Ce din coadă au să sune”). În ultimul vers Alain Guillermou vede o trivialitate voită, dar noi credem că această interpretare este forţată, ea nu corespunde tonului întregii poezii, care este dramatic, nu satiric !

Când creatorul este capabil să înţeleagă conştient unele impulsuri ale inconştientului printr-un fel de pesonanţă, cum ar spune Lucian Blaga („Dar când inima-ţi frământă / Doruri vii şi patimi multe / Ş-a lor glasuri a ta minte / Stă pe toate să le-asculte”), creaţia reprezintă un efort uriaş. Acest efort este

conştient („ca şi flori la poarta vieţii / Bat la porţile gândirii”), este efortul de a da formă artistică unui conţinut estetic („Toate cer intrarea-n lume / Cer veşmintele vorbirii”). „Dorurile şi patimile”, mesajul estetic deci este acum metaforizat prin *flori,* care bat la „poarta vieţii”, aceeaşi cu „porţile gândirii”, deci ele nu pot trăi în operă decât prin intermediul „gândirii”. În termeni blagieni, inconştientul se revelă în operă datorită personanţei sale în conştient.

Drama creatorului stă în acest necesar conştient, în faptul că opera de artă fiind un model al realităţii, acest model trebuie creat artificial, creatorul nu poate comunica „sincer” ceea ce are de spus lumii. Încă în „Epigonii” Eminescu îşi exprimă admiraţia pentru sinceritatea înaintaşilor:

„Sufletul vostru: un înger, inima voastră: o liră
ce la vântul cald ce-o mişcă, cântări molcome respiră;
Ochiul vostru vede-n lume de icoane un palat.

Noi ? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simţirea simulează,
Privim reci la lumea asta, vă numim vizionari”

Definind însă poezia, trebuie să recunoască artificialitatea ei, faptul că este „Voluptos joc cu icoane, şi cu glasuri tremurate”. „Privirea scurtătoare”, „jocul”, pe care le blama cu şase ani în urmă apar în „Criticilor mei” ca nişte condiţii *sine qua non* ale creaţiei („Pentru-a tale proprii patimi, / pentru propria-ţi viaţă / Unde ai judecătorii, / Nenduraţii ochi de ghiaţă ?”). Aşadar impulsurile inconştiente care transpar în conştiinţă nu pot fi comunicate „sincer”, nemijlocit, ele trebuie trecute prin filtrul complex al conştientului, singurul capabil să le dea o formă inteligibilă pentru ceilalţi, pentru cititori. Eminescu înţelege că

artisticul, cultivat în epocă de curentele decadente şi împotriva căruia se ridicase el însuşi în „Epigonii” este totuşi singura posibilitate de a putea comunica translogic, dincolo de discursiv, de a comunica „dorurile şi patimile”. Pornind de la „Epigonii”, D. Popovici îl consideră pe Eminescu un reprezentant al reacţiunii prerafaelite în literatura română: „Condamnând poezia decadentă a contemporanilor, admirând literatura plină de sinceritate şi de încredere a înaintaşilor, Eminescu devine un reprezentant tipic al gândirii prerafaelite în literatura română” (D. Popovici: „Poezia lui Mihai Eminescu”, Ed. Tineretului, 1969, p. 194).

„Criticilor mei” este încă o dovadă a faptului că Eminescu, deşi a negat poezia modernă în „Epigonii”, a înţeles mai târziu că pentru a comunica „adevărul” e nevoie de nişte „judecători”, de „neînduraţii ochi de ghiaţă” care să dea formă trăirilor difuze ale poetului. Cu cât mesajul, „adevărul” căruia creatorul vrea să-i dea formă este mai profund, cu atât căutarea mijloacelor artistice cu care să realizeze opera, căutarea „cuvântului” este mai dramatică (Ah! atuncea ţi se pare / Că pe cap îţi cade cerul”).

Poetul, adresându-se în final confraţilor care îi critică unele stângăcii de formă, observă că e uşor să realizezi, printr-un facil joc stilistic, forme goale („Critici voi, cu flori deşarte / care roade n-aţi adus / E uşor a scrie versuri / Când nimic nu ai de spus”). Opera autentică presupune însă o adecvare perfectă a formei artistice la conţinutul estetic, *rod* al celor aleşi, care au de spus ceva lumii şi fac efortul dramatic de a găsi *cuvântul,* forma ideală în care să comunice mesajul, *adevărul* lor.

TESTAMENT, *de Tudor Arghezi*

Despre arta poetică argheziană G. Călinescu spune că este „...o estetică plină de probleme şi de puncte” (G. Călinescu: „Tudor Arghezi – studiu critic”, col. Jurnalul literar, f.a., p. 16). Din păcate nici un comentator nu s-a aplecat asupra textului arghezian cu răbdare, pentru a releva cititorului „problemele şi punctele” ce le conţine. Lectori grăbiţi au văzut în „Testament” un poem social, sau chiar dacă l-au comentat ca pe o artă poetică, au evitat versuri ca „Întinsă leneşă pe canapea / Domniţa suferă în cartea mea” considerate voit obscure.

O anumită obscuritate are poezia argheziană pentru cine nu e iniţiat în tehnica artistică a poetului. Ea nu este însă „voită”, ci apare ca un revers al efortului artistic de a comunica translogic inefabilul. Arghezi nu se mulţumeşte cu metafora, oricât de subtilă ar fi, ci foloseşte serii de metafore şi metonimii, în aşa fel încât cititorul neavizat nu mai ştie *ce* metaforizează *ce*. Dar dacă metafora, ambiguizând sensul, dă posibilitatea poetului de a comunica „sensul dintre cuvinte”, de a comunica ceea ce nu este exprimabil cu mijloace lingvistice obişnuite (v. supra, p. 30), seria de metafore ambiguizează cu atât mai mult sensul, apropiindu-l cu atât mai mult de inefabilul de exprimat (dacă ne putem permite o asemenea alăturare de cuvinte în acest text care, deşi este despre poezie, nu e totuşi poezie!).

Când poemul se sprijină, artistic vorbind, pe metaforizarea continuă, un comentariu al artei poetice argheziene trebuie să pornească de la „decodarea” „problemelor şi punctelor” din text, urmând apoi ca lectura să se facă deosebit de uşor, ţinând cont de

faptul că o artă poetică este totuşi un discurs liric în care se comunică o concepţie ideologică despre artă.

În „Testament" eroul liric, este însuşi *creatorul,* care, de-a lungul poemului vorbeşte *cititorului* despre *operă*, despre *procesul de creaţie* şi *despre procesul de receptare*. Cititorul este: *fiu, rob, urmaş stăpân, stăpân, domniţă, domn.* Opera este: *carte, treaptă, hrisov, cuvinte potrivite, leagăne, visuri, icoane, muguri, coroane, miere, Dumnezeu de piatră, hotar înalt, vioară şi ciorchin de negi.* În procesul de creaţie, descris în prima parte a poeziei, se defineşte atât *esteticul*, cât şi *artisticul* operei, care apar mai explicit în final, în timp ce în procesul de receptare se pune în evidenţă caracterul deschis al operei de artă, rolul cititorului în acest proces.

În primele versuri autorul consideră opera drept singura valoare perenă (Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decât un nume adunat pe-o carte"). Ea este rodul experienţei existenţiale a sutelor de generaţii care ne-au precedat, experienţă transmisă genetic poetului. Această experienţă a dus la acumularea unei revolte existenţiale („În seara *răzvrătită* care vine / De la străbunii mei până la tine...") – consecinţă a luptei multimilenare cu dificultăţile existenţei („...Prin râpi şi gropi adânci / Suite de bătrânii mei pe brânci..."). Pentru cititor, mesajul estetic pe care opera i-l comunică, punânu-l în relaţie cu experienţa miilor de generaţii trecute în veşnicie este o iniţiere în propria sa experienţă existenţială („Cartea mea-i, fiule, o treaptă").

Opera de artă defineşte omul ca om, ea este pentru cititor un titlu de nobleţe, un „hrisov" în care trebuie să creadă: („Aşeaz-o cu credinţă căpătâi / Ea e hrisovul *vostru* cel dintâi"). Cititorul poate recepta opera de artă în măsura în care informaţia genetică a propriului său inconştient e asemănătoare cu informaţia autorului („Ea e hrisovul *vostru* cel dintâi / Al robilor, cu saricile pline / De osemintele vărsate-n *mine*"). Poetul se adresează deci în primul

rând compatrioţilor, care poartă *sarică* (lat. *sarica*) şi au strămoşi comuni cu ai săi.

Pentru a realiza esenţializarea vieţii în operă, pentru a trece de la existenţă la creaţie a fost necesară acumularea unei experienţe existenţiale multimilenare de către generaţiile care l-au precedat pe poet („Ca să schimbăm, acum, întâia oară / Sapa-n condei şi brazda-n călimară / Bătrânii-au adunat, printre plăvani, / Sudoarea muncii sutelor de ani”).

Poezia este realizată de poet dintr-un material brut, din limba comună, incapabilă să comunice mai mult decât „îndemnuri pentru vite” („Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite...”) şi în consecinţă este rezultatul unui efort imens de cizelare stilistică (cuvintele sunt „...frământate mii de săptămâni...”). Ea cuprinde imagini artistice care, fie că reproduc iconic realitatea, fie că imaginează o altă realitate („Le-am prefăcut în *visuri* şi-n *icoane*”) sunt rodul unui efort de organizare stilistică a limbii („Eu am ivit *cuvinte potrivite*”). Pentru cititor, opera este „leagăn” („Şi leagăne urmaşilor stăpâni”), o metaforă care poate să însemne că cititorul se formează ca om prin artă, aşa cum copilul creşte în leagăn, dar poate să însemne şi faptul că opera îi procură cititorului plăcere. Şirul de metafore care urmează vor să sublinieze capacitatea artei de a transfigura realitatea („Făcui din zdrenţe muguri şi corane), fără însă a o falsifica („Veninul strâns l-am preschimbat în miere, / Lăsând întreagă dulcea lui putere”). Următoarele versuri scot în evidenţă efortul stilistic necesar creaţiei literare („Am luat ocara şi torcând uşure / Am pus-o când să-mbie când să-njure”). În sfârşit, opera de artă comunică şi experienţa existenţială a generaţiilor care l-au precedat pe poet. Această experienţă nu este deci doar o premisă pentru operă, cum reieşea din primele versuri, ci se şi tematizează în operă („Am luat cenuşa morţilor din vatră...”).

Poezia este o expresie a veşniciei, ea conţine, asemeni omului, o dimensiune efemeră prin existenţa sa şi una absolută prin esenţa sa: („...am făcut-o Dumnezeu de piatră / Hotar înalt, cu două lumi pe poale, / Păzind în piscul datoriei tale"). Metafora „Dumnezeu de piatră" cred că trebuie interpretată în sensul celor spuse mai sus, Dumnezeu fiind la Arghezi o metaforă pentru absolut. „Ideea de Dumnezeu pare a fi pentru Blaga o simplă denominaţiune metafizică a coerenţei şi totalităţii lumii", spune N. Tertulian („Eseuri", p. 191). Iată un punct de vedere care se poate aplica şi la Tudor Arghezi. Nu credem că poetul este sfâşiat de drama alegerii „între credinţă şi tăgadă", nu credem că Arghezi şi-a pus măcar problema la modul acesta teologic şi o analiză amănunţită a psalmilor ar fi concludentă. Să semnalăm numai că pentru poet Dumnezeu este „...izvorul meu şi cântecele mele" / Nădejdea mea şi truda mea / Din ale cărui *miezuri vii de stele* / Cerc să-mi îngheţ o boabă de mărgea." (Tudor Arghezi: „Versuri", E.S.P.L.A., 1959, p. 60). Opera de artă este „o boabă de mărgea" din nemurirea lumii. În „Testament", opera fiind metaforizată prin „Dumnezeu de piatră" este similară lumii infinite în spaţiu şi timp, este nemuritoare. Ea este, însă, prin existenţa ei, fie şi ca obiect durabil, „de piatră", parte a acestei lumi a oamenilor, efemeră deci ca şi ei. Aparţinând în egală măsură efemerului şi veşniciei, opera este „Hotar înalt, cu două lumi pe poale". Însuşi poetul se consideră ca făcând parte din cele două lumi, la un hotar care poate fi gardul de leaţuri al unui ocol semnificând limitarea spaţială şi temporală a fiinţei umane („Sunt, Doamne, prejmuit ca o grădină, / În care paşte-un mânz", ed. cit., p. 46), sau cercul eminescian ("Trăind în cercul vostru strâmt / Norocul vă petrece / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece"). Într-un „Psalm" (ed. cit., p. 37), Arghezi descrie astfel condiţia geniului creator:

„Nu am nectare roze de dulceaţă,
Nici chiar aroma primei agurizi,
Şi prins adânc între vecii şi ceaţă,
Nu-mi stau pe coajă moile omizi.

Nalt candelabru, strajă de hotare,
Stelele vin şi se aprind pe rând
În ramurile-ntinse pe altare –
Şi te slujesc; dar, Doamne, până când ?

De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte
Şi de-a rodi metale doar, pătruns
De grelele porunci şi-nvăţăminte,
Poate că, Doamne, mi-este de ajuns."

Dar să revenim la „Testament". Opera de artă este cea care veghează ca omul, cititorul, el însuşi tensionat tragic între efemer şi veşnic, să nu uite "datoria" de a exista ca om, de a nu aluneca în efemer, cea mai înaltă datorie a sa („Păzind în piscul datoriei tale").

Pentru artist opera este esenţializarea „durerii de vecii întregi". Iată de ce plăcerea pe care o produce opera cititorului nu poate fi văzută de poet decât grotesc. („Durerea noastră surdă şi amară / O grămădii pe-o singură vioară / Pe care ascultând-o a jucat / Stăpânul, ca un ţap înjunghiat"). Cititorul receptează opera din perspectiva sa, ca o sursă de plăcere, fără să-l intereseze geneza operei sau eventuala intenţie a poetului („Robul a scris-o, Domnul o citeşte, / Făr-a cunoaşte că-n adâncul ei / Zace mânia bunilor mei.") Chiar şi atunci când opera este receptată pentru ceea ce are ea grav sau tragic, cititorul nu-şi pune problema genezei operei, ci îşi regăseşte în operă propriile-i drame („Întinsă leneşă pe canapea / Domniţa suferă în cartea mea"). Pentru creator

însă, opera este o eliberare, prin ea se produce o convertire a conflictului existenţial între „eu" şi „ceilalţi" („Biciul răbdat sentoarce în cuvinte / Şi izbăveşte-ncet pedepsitor / *Odrasla vie-a crimei tuturor*"). Opera de artă ca rezultat al acestui proces de esenţializare şi de sublimare a experienţei existenţiale a generaţiilor care l-au precedat pe autor este un obiect deosebit, care nu poate fi înseriat, o excepţie: „...un ciorchin de negi".

Elementul estetic, dimensiunea veşnică a operei – „slova de foc" – există în strânsă legătură cu elementul artistic – „slova făurită" – cu dimensiunea stilistică a acesteia:

„Slova de foc şi slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte."

Această unitate estetică şi artistică, efemeră şi veşnică a operei de artă face din ea o expresie completă a esenţei umane şi o condiţie a existenţei omului ca om.

„Testamentul" arghezian este o estetică *in nuce*, o înţelegere completă a operei de artă, a procesului de creaţie şi a procesului de receptare, o sinteză a concepţiei despre artă a unuia dintre cei mai mari poeţi ai secolului nostru.

JOC SECUND, de *Ion Barbu*

Acestui poem lapidar, care închide în cele opt versuri ale sale întreaga concepţie barbariană despre cunoaştere, i s-au dat mai multe interpretări, dar semnificaţia sa profundă este departe de a fi relevată.

După G. Călinescu, de exemplu, poemul „...reprezintă arta poetică a liricului: Poezia este o ieşire din contingent în pură gratuitate, joc secund, nadir latent, adică o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune" („Istoria literaturii române" – compendiu, ed. 1968, p. 361). Mai puţin grăbit, ba chiar făcând exces de analiza stilistică, Sorin Alexandrescu consideră că prima strofă conţine obiectul liricii, *adâncul*, şi reflectarea sa artistică, iar strofa a doua – elaborarea poeziei. Interpretând contorsionat şi puţin credibil ultimele două versuri, criticul obscurizează şi mai mult sensurile unui poem care oricum nu excelează prin claritate!

Pentru a înţelege mesajul de o tulburătoare profunzime al poeziei lui Ioan Barbu, se cade să pornim de la concepţia despre poezie, aşa cum rezultă din întreaga operă a marelui poet matematician.

Convins de faptul că „...există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia", Ion Barbu nu a considerat niciodată cele două domenii ale cunoaşterii separat. În acelaşi interviu din care am citat mai sus – acordat lui I. Valerian în 1927 – Ion Barbu spune: „...pentru mine *poezia este o prelungire a geometriei* (s.n. I.N.), aşa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei" (v. ed. Romulus Vulpescu, p. 408).

Trebuie subliniată importanţa organică, structurală, pe care o acorda Ion Barbu rolului ştiinţei în sondarea afectivă a lumii. Pentru Barbu idealul uman suprem este cunoaşterea, dar o cunoaştere în acelaşi timp ştiinţifică şi artistică. Poemul pe care îl analizăm, mai mult decât o artă poetică, este o expresie a acestei concepţii renascentiste despre capacitatea omului de a-şi apropria realitatea, de a cunoaşte.

Stilistic vorbind, poemul este în ansamblul său un simbol intelectualist, un semn a cărui descifrare duce la înţelegerea mesajului. Doar ultimele două versuri cuprind o comparaţie, dar şi aceasta prin vagul ei este tot de natură simbolică.

În prima strofă este simbolizată cunoaşterea logică, ştiinţifică, „geometrică". Această cunoaştere presupune scoaterea obiectului de cercetat („Adâncul acestei calme creste") din timp („Din ceas, dedus") şi din spaţiu („Intrată...în mântuit azur"). Obiectul se reflectă în conştiinţă („Intrată prin oglindă") purificat de accidental nu numai prin scoaterea sa din spaţiu şi timp, ci şi prin „geometrizarea" sa: creasta este „calmă" şi, reflectată în apă, devine „un joc secund, mai pur", este curăţită de „cirezile agreste", care sunt „înecate", nu mai apar în imaginea reflectată, în „jocul secund". Acest joc nu este ca reflectare o imagine virtuală, ci un model al realităţii; el este tăiat, deci dăltuit, sculptat „în grupurile apei".

Invocaţia retorică de la începutul strofei a doua, „Nadir latent!", este o simbolizare a cunoaşterii: verticala spre Nadir, aprofundarea „în oglindă" a reflectării conţine în sine latenţa zborului spre Zenit, a cuceririi prin cunoaştere a realităţii. Acest proces de aprofundare a reflectării, deci a cunoaşterii, este un „zbor invers" însoţit de „însumarea de harfe resfirate": *cunoaşterea logică este dublată de aproprierea afectivă a lumii, sau poate estetică*, deoarece din „însumarea" acestor harfe poetul „cântec istoveşte": creează opera, ridicând aceste „harfe resfirate".

„Pentru mine poezia este o prelungire a geometriei”, spunea Ion Barbu în interviul citat. Poezia conţine tocmai acea apropriere afectivă a lumii, care, după Ion Barbu, derivă din înţelegerea logică a lumii, prin ştiinţă.

Ultimile două versuri simbolizează principiul realist care stă la baza operei literare: opera seamănă cu realul, dar nu este acest real; cântecul este „ascuns cum numai marea / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi”. Aşa cum „clopotele verzi” ale meduzelor sunt ascunse în mare deoarece se identifică la culoare cu apa mării, tot aşa şi opera de artă pare a fi din realitate pentru că „seamănă” cu realitatea. Dar între masa gelatinoasă a „clopotelor verzi” şi apa mării este o diferenţă de substanţă, tot aşa cum între opera de artă şi realitate este o diferenţă ireductibilă.

Poemul lui Ion Barbu este infinit de bogat în semnificaţii, cele opt versuri concentrează o întreagă filozofie. În succinta analiză de mai sus nu am făcut decât să rezumăm o adevărată concepţie gnoseologică ce se desprinde din „Joc secund”.

FÂNTÂNILE, de *Lucian Blaga*

Nu credem că celebrul „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", care deschide „Poemele luminii", este arta poetică a lui Lucian Blaga. Definind crezul său gnoseologic, acest elogiu adus misterului este implicit un elogiu adus capacităţii omului de a cunoaşte şi de a exista astfel ca om, dar nu comunică punctul de vedere al autorului despre opera de artă.

Poezia lui Blaga „...începe cu îndreptarea privirii spre întregul lumii şi căutarea miezului ei absolut, a substanţei ce dăinuie dincolo de moartea fenomenală, a irealităţii, de dincolo de lucruri", cum spune George Gană (v. „Opera literară a lui Lucian Blaga", ed. Minerva, 1976, p. 147). Această dimensiune a poeziei a fost definită cu claritate şi profunzime chiar de poet în opera sa filozofică. După ce teoretizează „matricea stilistică" în „Trilogia culturii", Lucian Blaga consideră că poezia autentică este condiţionată obligatoriu de această „matrice" şi astfel, indiferent de temă, ea capătă nu numai specificul estetic, dat de faptul că „redă lucrurile *sub specie absoluti"*, ci şi specificul naţional: „Artistul care va crea din profunzimile matricei stilistice, ce-l leagă parţial, nu voit, ci fatalmente, de etnic, are libertatea de a-şi alege orice subiect", spune Lucian Blaga în „Artă şi valoare" (v. „Trilogia valorilor", p. 676). „Artistul având această libertate, are deci latitudinea de a trata între altele şi subiecte naţionale. Sunt aşadar foarte departe de a vedea în alegerea unor subiecte naţionale un imperativ categoric". Iată deci că pentru marele nostru poet tema nu este atât de importantă, cât este modul în care apare ea în operă, modelată de matricea stilistică.

Aceste idei transpar şi în opera poetică a lui Lucian Blaga, sporadic în volume apărute în timpul vieţii, amplu în volumul din

1962, unde un ciclu întreg, „Stihuitorul”, conţine crezul său poetic. Cel mai reprezentativ poem din acest ciclu este „Fântânile”.

Încă din primele versuri poetul subliniază faptul că munca sa pasioantă şi stăruitoare îl ajută să treacă dincolo de fenomenal, spre esenţe, care sunt necesare, vitale pentru oameni: („Sapă, frate, sapă, sapă, / Până când vei da de apă”). Opera de artă ctitorită de artist va fi un izvor de viaţă perntru trup şi suflet, asemeni fântânilor („Ctitor fii fântânilor, ce / gura, inima ne-adapă”). Metafora fântânii, care presupune adâncime, dar şi capacitatea de a reflecta, este prezentă şi la Ion Barbu, în „Riga Crypto şi lapona Enigel”, unde micuţa laponă spune:

„Mă-nchin la soarele-nţelept
Că sufletu-i fântână-n piept
Şi roata albă mi-e stăpână
Ce zace-n sufletul-fântână”.

Şi la Blaga, în „Prund de păcate”, sufletul are profunzime şi apare consonant cu „fântâna” din poezia pe care o discutăm:

„Suflete, prund de păcate,
eşti nimic şi eşti de toate.
Roata stelelor e-n tine
şi o lume de jivine.”

Opera de artă, „fântâna” ce reflectă lumea nu de la suprafaţă, ca un lac, ci din adâncuri misterioase, deci într-un chip particular, mult mai pronunţat specific decât în „Jocul secund” al lui Ion Barbu, este posibilă datorită valorilor latente în adâncurile inconştientului colectiv, metaforizate de Blaga în „izvoarele” care sunt „stihie blândă”, sunt condensare a epocilor care au trecut. Poetul realizează opera atunci când reuşeşte să adune în „ochiuri

lucii, de izbândă", deci în fântâni, izvoarele, alegându-le de „argilă".

Cititorii („Călători cu turme..."), contemplând opera („...să se-aplece, să se mire..."), sunt impresionaţi de profunzimea viziunii asupra realităţii şi de caracterul mitic al acesteia („...să se mire / de atâta adâncime / şi de basmele din fire"). În legătură cu caracterul mitic al operei, însuşi Lucian Blaga declara: „Poezia mea este, *în afară de orice intenţie* (s.a.), aşa cum este. Aceasta fiindcă în general eu nu concep altfel de poezie.

E adevărat că în poezia mea sunt frecvente şi motivele mitice, chiar teologice. Dar de aceste elemente uzez în chipul cel mai liber, ca mijloace de expresie poetică. Motivele nu sunt tratate „dogmatic". Le folosesc în sens totdeauna creator, liber; le modific şi le amplific după necesităţi. Născocesc motive mitice la fiecare pas, fiindcă fără o gândire mitică nu ia fiinţă, din păcate sau din nefericire, nici o poezie. Nici chiar poezia socialistă". (apud George Ivaşcu, în: „Poezii", de Lucian Blaga, E.P.L., Buc., 1966, p. 477).

Emoţia estetică, intraductibilă în cuvinte („Să se curme-n piept cuvântul..."), este dată de revelaţia faptului că şi contingentul, existenţa noastră ca oameni, are o dimensiune cosmică, absolută, nemuritoare, datorată „izvoarelor", adică relaţiei noastre filogenetice, pe care nu o putem simţi decât în opera de artă, aşa cum izvoarele nu pot fi văzute decât în fântâni, numai acolo reflectă stelele („...pământul / stele şi-năuntru are...").

Această dimensiune a personalităţii umane apare în mai multe poezii ale lui Lucian Blaga. În „Linişte", de exemplu, poetul spune:

„În piept
mi s-a trezit un glas străin
şi-un cântec cântă-n mine-un dor, ce nu-i al meu.

Se spune, că strămoşi, cari au murit fără de vreme,
cu sânge tânăt încă-n vine,
cu patimi mari în sânge,
cu soare viu în patimi,
vin,
vin să-şi trăiască mai departe
în noi
vieaţa netrăită."

Ideea este reluată în „Biografie":

„Închis în cercul aceleiaşi vetre
fac schimb de taine cu strămoşii,
norodul spălat de ape sub pietre.
Seara se-ntâmplă molcom s-ascult
în mine cum se tot revarsă
poveştile sângelui uitat de mult."

Strămoşii reprezintă condiţia propriei noastre existenţe, prezenţa lor veşnică în pământul ţării şi în sufletul nostru ne susţine în lumină:

„Coboară-n lut părinţii, rând pe rând
în timp ce-n noi mai cresc grădinile.
Ei vor să fie rădăcinile,
prin cari ne prelungim pe subt pământ.
Se-ntind domol părinţii pe subt pietre,
în timp ce în lumini noi adăstăm,
în timp ce fericiri ne-mprumutăm
şi suferinţi, şi apă vie pe la vetre."
(„Părinţii")

Această existenţă în lumină presupune şi efortul de a „ctitori fântâni", de a realiza opera de artă în care stelele, reflectate – semn al dimensiunii noastre cosmice – se adună în „zodii" ce pot fi citite. Opera de artă, deci, definindu-ne sufleteşte, ne descoperă „norocul" eminescian, destinul făurit de-a lungul veacurilor de „părinţi", de generaţiile care ne-au precedat („Zodii sunt şi jos supt ţară / fă-le numai să răsară. / Sapă numai, sapă, sapă, / până dai de stele-n apă.").

Pentru Lucian Blaga, opera de artă, ca rezultat al efortului pe care-l întreprinde poetul de a ajunge la dimensiunea inconştientă a sufletului nostru, este capabilă să comunice odată cu emoţia estetică dată de sentimentul propriei noastre nemuriri, dimensiunea cosmică, nelimitată a lumii.

Ca operă a unui om („fratele", căruia poetul i se adresează cu acelaşi apelativ ca Baudelaire, sau Arghezi), poezia umanizează realul, atribuindu-i dimensiuni sufleteşti: „Plăsmuirile relevatorii sunt opera *omului* (s.a.) şi ele rezidă în închipuiri metaforice, complex structurate, organizate şi purtând pecetea unor categorii stilistice abisale...". Această lapidară definiţie a operei de artă, formulată de Lucian Blaga în „Artă şi valoare" (v. „Trilogia valorilor", p. 598), rezumă într-un fel şi poemul pe care-l discutăm. Ea demonstrează pe de o parte caracterul sistematic al concepţiei estetice blagiene, iar pe de altă parte consecvenţa cu care marele poet şi filozof şi-a urmărit sistemul său estetic în opera poetică.

III

BACOVIANA

ESTE BACOVIA EXPRESIONIST ?

Expresionism, impresionism, nu dorim să facem aici un război al cuvintelor. Un poet mare nu poate fi catalogat, opera lui este o imensă cutie de rezonanţă pentru tot ce este omenesc, el nu e nici expresionist, nici impresionist, nici realist, nici suprarealist, este doar Poet. Şi George Bacovia este un poet mare, opera lui străluceşte în rândul celor mai de seamă valori ale liricii româneşti şi universale. Un răspuns la întrebarea din titlu nu urmăreşte deci să rezolve o problemă de istorie literară, nici să constituie o judecată de valoare în legătură cu autorul „Plumbului", ci prezintă interes doar din perspectiva esteticii literare.

În ce constă specificul expresionist al unei opere ? Diletantismul, care minează o bună parte a criticii noastre literare relativizează terminologia estetică şi literară până la confuzie şi o precizare a termenilor e necesară. Discuţiile interminabile – şi în cea mai mare parte inutile – despre realism au dovedit acest lucru. Expresionismul este un concept cu o soartă la fel de vitregă. Încă de la apariţie, expresionismul a fost definit în chipuri foarte diferite, devenind la un moment dat sinonim cu *modernismul*. Istoria sublimă şi zbuciumată a artei şi literaturii din secolul nostru a determinat – în bună parte – acestă relativizare. Lucian Blaga, cel mai de seamă expresionist al nostru, formula o definiţie care poate risipi confuzia: „De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcedează lucrul, trădând relaţii cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist" (Lucian Blaga: „Zări şi etape", p. 74), spune Lucian Blaga,

adăugând: „În expresionism valoarea pozitivă e absolutul" (loc. cit.), sau „Expresionismul înseamnă redarea lucrurilor *sub specie absoluti*, adică făcând abstracţie de individualitatea lor şi făcând abstracţie de noţiunea lor tipică de specie" (op. cit., p. 75). Discutând, deci, din pură perspectivă estetică, vreau să spun că, dacă lăsăm la o parte dimensiunea social – politică, militantă a multor mişcări expresioniste, vedem că poetul expresionist urmăreşte absolutul, nu ca impresioniştii – sentimentul, sau ca realiştii – tipicul. „Nucleul vieţii, lucrul în sine, transcendentul e căutat cu pasiune crescândă. În poezie se cântă marile porniri ale spiritului vizionar, în afară de orice sentimentalism vag şi decadent" (op. cit., p. 76). Cum se realizează această transcendere a realităţii ? Fie prin hiperbolizare („Un demon ne îngăduie să vedem prin crăpăturile lumii şi ne conduce în vis în spatele scenei ei multicolore", spune pictorul Franz Marc. Acest lucru este posibil, adăugăm noi, deoarece prin hiperbolizare aparenţa este tensionată până la transparenţă), fie prin mitizare (o transcendere a umanului din perspectivă abisală), fie prin proiectarea unor stări asupra realului. Faţă de impresionism, care considera opera de artă ca „un colţ de natură văzut printr-un temperament" (E. Zola), care deci urmărea să comunice într-un mod cât mai exact reacţiile artistului, sentimentele şi senzaţiile sale à propos de real, expresionismul „e un fel de inversiune copernicianã în artă: nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet." (Lucian Blaga, op. cit., p. 39). Din punct de vedere estetic, diferenţierea e clară. În practica istoriei şi criticii literare, însă, începe confuzia. În „Amurg violet", de exemplu („Amurg de toamnă violet.../ Doi plopi, în fund, apar în siluete / - Apostoli în odăjdii violete / Oraşul tot e violet"), e vorba de o proiecţie a unei stări sufleteşti asupra realului, sau de impresia foarte fin nuanţată pe care artistul o receptează într-un anumit timp şi-ntr-un anumit loc, deoarece „impresionismul iubeşte inconstanţa, vrea să redea impresia cea

mai fugară şi mai fragilă, nu crede decât în mănunchiuri întâmplătoare de impresii, cari se schimbă de la o secundă la alta" (Lucian Blaga, op. cit., p. 112) ?

Această întrebare se poate extinde asupra întregii creaţii bacoviene şi răspunsul este uşor de dat dacă apelăm la mărturii biografice. Cât priveşte poemul citat mai sus, este cunoscută întâmplarea care l-a inspirat: Într-o zi de toamnă, urcând în clopotniţa bisericii *Precista* din Bacău, poetul a fost închis acolo din greşeală şi a petrecut toată noaptea în turn. (cf. Agatha Grigorescu – Bacovia: „Bacovia", ed. a II-a, Ed. Eminescu, 1972, p. 22). El însuşi declară: Dacă aş fi trăit într-o regiune de şes e sigur însă că aş fi avut o altă viziune asupra naturii decât cea cunoscută. La Bacău cenuşiul e o culoare frecventă. Existând în natură, s-a strecurat în versurile mele. De asemeni violetul (...) în cele mai multe poezii am plecat de la elemente concrete şi de la date biografice. Multe din poeziile din volumul „Scântei galbene" mi-au fost inspirate de priveliştile din grădina publică a Bacăului, iar motivele bahice aparţin celei mai imediate realităţi" (vezi Vasile Netea: „Interviuri literare", Ed. Minerva, 1972, p. 149). Este evident că poezia bacoviană nu e o invenţie, ci notaţia minuţioasă a impresiilor infinit nuanţate, venite din lumea înconjurătoare, o lume ea însăşi reală, nu „proiecţia în afară a unui *eu* suferind, expresia lui în fenomenal", cum crede Laurenţiu Ulici („Recurs", Ed. Cartea Românească, 1971, p. 73). Universul bacovian nu e o proiecţie a unei stări sufleteşti, dar pare aşa datorită monotoniei tematice, care dă impresia exteriorizării unei obsesii. Lucian Blaga observa însă că „...psihologia impresionistă e o psihologie de spumă şi de curcubee, o psihologie a schimărilor aproape imperceptibile ce au loc în om în durate infinitesimale" (L. Blaga, op. cit., p. 113). Prin monotonia tematică, deci, Bacovia este un impresionist, el comunică *nuanţe* ale aceleiaşi stări, nuanţe care însă apar ca impresii, ca o consecinţă a contactului său cu

realul. O dovadă în acest sens este şi sentimentalismul (N. Manolescu), sinceritatea poeziei bacoviene. În această privinţă părerile sunt împărţite, o serie de critici văd în opera lui Bacovia produsul sicer şi naiv al unei sensibilităţi excesive, în timp ce alţii văd la autorul *Plumbului* o poză rafinată, creată „la rece", ba chiar o anumită doză de manierism, discutat cu subtilitate de M. Petroveanu în finalul capitolului în care face un istoric exhaustiv al problemei (v. Mihai Petroveanu: „George Bacovia", E.P.L., 1969). A opta pentru una din aceste două poziţii înseamnă a rezolva implicit şi problema caracterului expresionist sau impresionist al poeziei bacoviene, deoarece, aşa cum spune Yvan Goll, „...expresionismul se aseamănă cu clasicismul. Are însă mai mult creier şi mai puţin sentiment, mai mult extaz şi mai puţin vis" („Secolul 20", nr. 11-12, 1969, p. 38). Poetul expresionist care vrea să comunice obsesia morţii, să zicem, inventează un poem sau creează o lume artificială, o suprarealitate care să comunice obsesia morţii. Bacovia însă comunică această obsesie à propos de fapte mărunte în aparenţă, dar semnificative pentru sensibilitatea poetului, prin impresii care se sensează spre starea sa dominantă.

Expresionistul are o estetică pe care o aplică, impresionistul comunică spontan. Iată de ce e paradoxal să se vorbească despre Bacovia ca despre un „expresionist involuntar" (Laurenţiu Ulici, St. Aug. Doinaş), e o contradicţie în termeni, după cum, paradoxal este şi să se susţină sinceritatea poeziei bacoviene şi în acelaşi timp caracterul ei expresionist (M. Petroveanu). Confuziile acestea sunt posibile deoarece, aşa cum spuneam, o operă poate fi considerată expresionistă sau impresionistă doar din perspectiva procesului de creaţie, atunci când nu se operează delimitări stilistice, cum procedează cu fineţe şi convingere Ov. S. Crohmălniceanu în monografia sa „Literatura română şi expresionismul" (Buc., Ed. Eminescu, 1971).

Desprinsă din contextul,istoric, opera ca obiect estetic are în egală măsură un mesaj literar, alegoric, etic şi anagogic (Dante), este deci impresionistă şi expresionistă, clasică, romantică sau realistă în acelaşi timp. Prin interpretare, noi putem atribui operei valori noi, dincolo de intenţiile autorului. Să ne ferim însă a i le atribui, să ne ferim să revizuim istoria literară din această perspectivă. Una este să discutăm valoarea unei opere din indiferent care epocă pentru noi, să o valorificăm critic pentru cititorul zilelor noastre şi alta este să stabilim obiectiv nişte fapte de istorie literară. Criticul trebuie să ţină cont de acest lucru şi să nu schimbe în decursul analizei unghiul de vedere. Pornind de la premise create ad hoc prin asociaţii de idei se poate demonstra orice, chiar şi expresionismul operei lui George Bacovia, dar asemenea demonstraţii înceţoşează inutil teritorii mai mult sau mai puţin întinse de istorie literată, ca să nu mai vorbim de confuzia de termeni la care dau naştere.

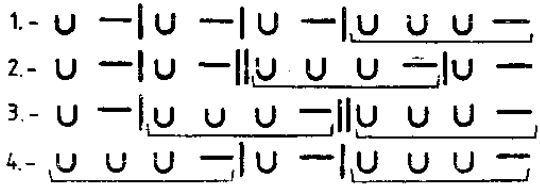
În măsura în care orice poezie mare transcende realul, orice poezie mare este expresionistă, după cum în măsura în care orice poezie mare este un model al realului, orice poezie mare e realistă. Poezia bacoviană este, dincolo de catalogări, mai mult sau mai puţin confuze, opera unui Om şi atâta timp cât vor fi oameni pe acest pământ, sufletul lor va vibra la atingerea atât de durerosului şi de aceea atât de omenescului *plumb*...

„PLUMB”

Acest scurt poem pus de G. Bacovia în fruntea primului său volum de versuri, volum căruia îi împrumută şi titlul, reprezintă o capodoperă a poeziei bacoviene şi o culme a simbolismului românesc.

Autorul comunică, în cea mai bună tradiţie decadentă, o stare sufletească foarte greu de definit, o tristeţe disperată, condiţionată de o ambianţă crepusculară, de monotonia ameninţătoare a unui univers în trecere lentă spre moarte. Acest foarte subtil mesaj este comunicat în două catrene care se constituie într-o structură artistică perfectă şi densă, a cărei entropie tinde spre zero, măsura estetică tinzând în consecinţă, după Birkhoff, spre infinit.

Elementele fonetice şi de versificaţie participă intens la comunicarea mesajului. Vocalele închise *o, u, î,* alături de consoane sonante ca *l, m, n, r* contribuie la crearea unei atmosfere sumbre, funebre, în timp ce vocalele *i* şi *e* sau consoanele *ţ* şi *g* comunică sentimentul nevrotic al neliniştii disperate din faţa morţii, care însoţeşte tristeţea bacoviană. Aceleaşi funcţii le îndeplinesc rimele în *–ânt* din prima strofă şi respectiv în *–ig* din strofa a doua (*veşmânt – vânt* şi *strig – frig*). Ritmul contribuie şi el la comunicarea sentimentului de oboseală, de încetinire a mişcării, de trecere spre moarte:



Tonul elegiac este dat de iamb, peonul fiind el însuşi un grup de doi iambi în care o silabă accentuată îşi pierde accentul, deci versul are cinci iambi şi rimă masculină. Observăm că peonul, care conţinând seria de trei silabe neaccentuate comunică starea de oboseală, evoluează de la versul 1 la versul 4 spre începutul versului (versul 1 – poziţia 4, versul 2 – poziţia 3, versul 3 – poziţia 2, versul 4 – poziţia 1), iar în versurile 3 şi 4 apare un al doilea peon, întreaga strofă mergând astfel într-un descrescendo ritmic augmentat şi de suspensiile din versul 3 („Stam singur în cavou... şi era vânt...").

Sfârşitul versurilor şi mai ales cel al strofei cade ca o lespede, subliniind irevocabilul. La constituirea acestei impresii contribuie lipsa cezurei în versurile 1 şi 4, dar mai ales rimele masculine.

Strofa a doua repetă formula ritmică a primei strofe şi astfel sentimentul de oboseală, de degringoladă biologică şi sufletească devine copleşitor. La asta se adaugă şi reluarea aproape identică a formulei sintactice din prima strofă în strofa a doua, obţinându-se un paralelism sintactic între cele două strofe. Mai mult, din cele 25 de cuvinte ale primei strofe, 14 sunt reluate în strofa a doua în exact aceleaşi poziţii sintactice, existând astfel o identitate obsesivă între cele două strofe, care dă senzaţia de imobilitate, de moarte.

Obsesiv este şi cuvântul *Plumb,* care apare: în titlu, de 4 ori în rimă şi de două ori la cezură (din cele 8 rime şi 4 cezuri ale întregului poem!).

Valoarea simbolică a plumbului stă în cenuşiul şi amorfismul metalului care, imitând jalnic argintul în meschine case burgheze, sugerează monotonia, lipsa de strălucire a unei lumi în putrefacţie, lipsa ei de supleţe şi vioiciune, căderea lentă şi irevocabilă în moarte. Tonalitatea cenuşie a întregului este subliniată de o pată de culoare neagră, şi ea abia sugerată în versul al doilea printr-un epitet (*funerar vesmânt),* singura care distonează cu ansamblul *(sicrie de plumb, flori de plumb, coroane de plumb, amor de plumb, aripi de plumb)*. Acest ansamblu se cuvine a fi discutat nu numai ca imagine vizuală, ci şi în implicaţiile sale ambigue date de alterarea sensurilor obţinută prin alăturarea invariabilă a epitetului „de plumb" la cuvintele citate mai sus, prin asocierea unor substantive cu o deosebită capacitate de evocare (cavou, vânt, mort, frig), prin folosirea verbelor la cel mai ambiguu timp – imperfectul – în sfârşit, prin elementul predicativ suplimentar *întors*, care este ambiguu prin însăşi funcţia sa sintactică, dar şi prin omonimie.

Imaginea obţinută astfel este un simbol al tristeţii disperate, cauzată de o ambianţă crepusculară, de monotonia ameninţătoare a unui univers în trecerea lui lentă spre moarte, cum spuneam la începutul acestor rânduri. Un om care trăieşte în mijlocul unui univers crepuscular nu poate fi decât trist, pentru că este singur. El simte singurătatea disperată dată de neputinţa de a opri trecerea în nefiinţă. Şi dacă în prima strofă se comunică mai ales atmosfera de trecere lentă spre moarte, de stingere vitală şi spirituală, în strofa a doua iese puternic în relief tristeţea disperată, nevrotică a singurătăţii în faţa morţii. Primul vers („Dormea întors amorul meu de plumb") poate comunica o crispare, o contorsionare spasmodică, în consonanţă cu versurile 3 şi 4 („..şi-

am început să-l strig / Stam singur lângă mort...şi era frig...") – moment de disperare paroxistică. Participiul „întors" poate fi însă interpretat şi ca „revenit"; un amor pierdut şi regăsit în pragul morţii accentuează singurătatea; o singurătate de după moartea amorului, o singurătate pustie. Ultimul vers comunică imposibilitatea unei reveniri, sensul irevocabil al trecerii spre moarte. Aripile – simbol al vieţii în ordine biologică sau spirituală – atârnă grele, de plumb. Eroul liric bacovian rămâne singur, într-o singurătate perfectă, poate cea mai adâncă singurătate din lirica universală.

ESTETIC ŞI ARTISTIC ÎN POEZIA BACOVIANĂ

De-a lungul istoriei, categoria esteticului s-a confundat cu frumosul şi cea mai recentă schiţă a unui sistem estetic la noi, aparţinând lui Ion Ianoşi, nu se abate de la acest principiu. Diferenţierea esteticului de frumos este necesară însă în măsura în care celelalte categorii estetice – tragicul, comicul, dramaticul, sublimul, eroicul, graţiosul, grotescul – alături de frumos au ca gen proxim esteticul. Paradoxul „urâtului frumos", sau al „tragicului frumos" încetează de a mai fi paradox dacă înţelegem că de fapt este vorba de „urâtul estetic", sau de „tragicul estetic", deşi în cazul acesta exprimarea devine tautologică.

Dacă nu este frumos, ce este atunci *esteticul* ? Trecând peste demonstraţia pe care am făcut-o în prima parte a acestei cărţi, vom spune că esteticul este acea însuşire a artei sau a realităţii care ne dă sentimentul integralităţii lumii, al integrării noastre în universal, al propriei noastre nemuriri. Perceperea estetică a realităţii anulează deci frica de moarte, criza existenţială din faţa neantului este depăşită. Studiind această calitate a artei şi a realităţii, estetica devine o thanatologie, dar nu numai atât. Ea demonstrează din punct de vedere axiologic importanţa vitală a esteticului pentru om, statutul său de valoare supremă. Din această perspectivă ne apare ca falsă, chiar dăunătoare tendinţa de subordonare a valorii estetice altor valori economice, sociale, politice, tendinţă care a făcut ca o poezie ca poezia lui G. Bacovia să fie negată în perioada exagerărilor proletcultiste. Valoarea excepţională a poeziei bacoviene stă tocmai în faptul că atât fiecare poem în parte, cât şi universul bacovian degajat de

ansamblul operei sunt într-o foarte mare măsură estetice, ele ne redau integralitatea lumii, căci reprezintă, aşa cum spunea G. Călinescu, „...o expresie prin care se exprimă în acelaşi timp ordinea în microcosm şi ordinea în macrocosm, adică ordinea universală" („Principii de estetică", ed. 1939, pp. 79-71).

Oricare poem bacovian poate fi invocat pentru a demonstra această corespondenţă, pentru a demonstra capacitatea fascinantă a poeziei de a ne da sentimentul integrării în absolut. Eroul liric bacovian este un senzitiv. Ziua şi noaptea, iarna şi vara, viaţa şi moartea, întregul univers este receptat cu o dureroasă acuitate. Această sensibilitate îl singularizează, dar îl şi însingurează. Singurătatea lui nu este deci neparticipare, ci dimpotrivă rezultatul unei plenare integrări în cosmic, integrare simţită nu ca jubilare, ci ca durere comprehensivă, consonantă cu marile dureri ale lumii. Impresiile lumii nu sunt simple impresii, ele se constituie în simboluri ale integrităţii acestei lumi. Descompunerea, trecerea lentă spre moarte sunt universale, de aceea durerea pe care o simte eroul liric este una şi aceeaşi cu durerea lumii, integrarea în cosmic făcându-se în primul rând sentimental:

„De-atâtea nopţi aud plouând
Aud materia plângând..."
.....

„De-atâtea nopţi aud plouând
Tot *tresărind, tot aşteptând*
Sunt singur, şi mă duce-un gând
Spre locuinţele lacustre."
(„Lacustră")

Ceea ce măreşte însă valoarea operei bacoviene este faptul că *artisticul*, element discutat mai pe larg în prima parte a acestei

cărţi, care-i conferă artei diferenţă specifică şi care serveşte nu numai la constituirea operei ca obiect artistic cu semnificaţie estetică, ci şi la comunicarea unor mesaje eterogene: sociale, politice, psihologice, filozofice etc., este el însuşi prin excelenţă estetic. Discursul liric bacovian se constituie după nişte reguli savante, fiecare vers este cizelat până la perfecţiune, dar el nu este numai purtătorul unui mesaj exterior, ci este el însuşi în acelaşi timp şi mesaj. Analizând poemul *Plumb* am arătat cum întreaga structură artistică, inclusiv ritmul, comunică mesajul estetic, acel sentiment al integrării dureroase în cosmic. Această calitate a poeziei bacoviene derutează, deoarece se consideră, de regulă, că excesul de *artistic* este o expresie a lipsei de siceritate, a artificialului, este caracteristic poemelor care comunică mesaje extraestetice la modul discursiv, retoric, în timp ce o oarecare neglijenţă stilistică ar corespunde sincerităţii, spontaneităţii, autenticităţii trăirii lirice. De aici superstiţia versului liber, de aici la unii autori o neglijenţă trucată, „artistică", generatoare de opere totuşi artificiale. G. Bacovia, ca orice impresionist, a creat o operă pornită de la trăiri autentice, dar cizelată până la perfecţiune. Această cizelare însă nu artificializează, ci potenţează mesajul estetic şi sentimentul integrităţii lumii, al integrării noastre în univers este prezent la toate nivelele structurii artistice.

Lirica bacoviană este o lirică de notaţie prin excelenţă. Fiecare vers se poate constitui într-un poem autonom, discursul liric se organizează însă prin juxtapunerea acestor poeme şi elementele iterative, refrenul, enumerările, ca şi folosirea cu predilecţie a coordonării dau sentimentul infinitului spaţial. Infinitul temporal este sugerat prin folosirea timpurilor durative, prezentul şi imperfectul mai ales, sau a unor epitete care au acelaşi efect („Un gol istoric se întinde", sau „Şi de veacuri / Cetatea părea blestemată").

Muzicalitatea deosebită a poeziei, realizată printr-o savantă ritmare a versului, prin rime totdeauna sugestive, prin preponderenţa vocalelor şi a consoanelor sonante (în „Lacustră", circa 66%), prin folosirea refrenului şi a sugestiei muzicale („Vals de toamnă" ş.a.), face din discursul liric bacovian un model al armoniilor lumii, iar îmbinarea sinestezică a sugestiei muzicale cu cea coloristică în nişte subtile corespondenţe ca-n celebrul „Primăvara / O pictură parfumată cu vibrări de violet" este o expresie a consonanţei universale, dă sentimentul plenar al integrităţii lumii. Până şi structurile compoziţionale uneori simetrice („Lacustră", „Liceu", cf. şi Ion Rotaru: „Analize literare şi stilistice", Ed. Ion Creangă, 1972), alteori ritmate de refrene, greu de găsit la un poet care cultivă notaţia, au o semnificaţie estetică deoarece, aşa cum spune Tudor Vianu în „Filozofie şi poezie", poemul ne familiarizează cu armoniile lumii şi prin perfecţiunea sa formală.

ATMOSFERA EROTICĂ ÎN POEZIA BACOVIANĂ

„Dintre poeţii români, Bacovia e singurul care s-a coborât în infern”, spune N. Manolescu (Prefaţa la „Plumb”, de G. Bacovia, B.P.T., 1965, p. XXIII). Şi infernul bacovian este aici, pe pământ, „în lumea asta de dugheni”, unde „Amorul, hidos ca un satir, / Copil degenerat - / Învineţit, transfigurat, / Ieri, a murit în delir.” „Proză”, vol. cit., p. 134). În acest infern, în care amorul a murit, Bacovia psalmodiază o poezie erotică devitalizată, o poezie care comunică aspiraţia spre iubire, virtualitatea iubirii, ca pe o aspiraţie spre omenesc.

În cunoscutul interviu acordat lui I. Valerian („Viaţa literară”, Buc., IV, 107, 13-27 aprilie 1929, p.2), Bacovia declara: „Am fost şi rămân un poet al decadenţei”. Decadentismul capătă însă la marele poet român un sens profund umanist, pentru că poetul nu jubilează evocând degringolada, nu are o vocaţie satanică pentru macabru sau terifiant, ci suferă şi speră – un Bérenger rătăcit printre rinocerii unei lumi dezumanizate. Aspiraţia spre omenesc este puternic evidenţiată de contrastul pe care ea însăşi îl face cu atmosfera decadentă, atmosferă care o stimulează şi-i serveşte în acelaşi timp drept fundal. Iată motivul pentru care o discuţie despre erotica bacoviană poate fi redusă la o discuţie despre atmosfera erotică în poezia bacoviană.

Trebuie subliniat în primul rând contrastul între atmosferă şi sentiment, inadecvarea violentă a acesteia la explozia de

vitalitate pe care o presupune iubirea. Până şi într-un poem de inspiraţie eminesciană ca „Poveste", Bacovia refuză consonanţa romantică între natură şi sentiment, preferând contrastul:

„Îţi aduci aminte ziua când ţi-am spus că eşti frumoasă,
Când, în şoaptele pădurii, poate că te-am sărutat
Ascultând ecoul rece, înspre toamna friguroasă
Ce-aducea-ntâlnirii noastre un adio-ndepărtat"
(„Poveste" ed. cit., p. 124)

Dacă „şoaptele pădurii" contribuie la constituirea unei atmosfere romantice, vagul simbolist („*poate* că te-am sărutat") şi presentimentul despărţirii comunicat de „ecoul rece" al toamnei complică imaginea artistică, realizând un divorţ între atmosferă şi sentiment. Autorul e mai fidel propriei sale naturi decât genialului model. La Eminescu decorul iubirii este natura: codrul, lacul, „teiul sfânt", în consonanţă edenică, muzicală cu sufletul îndrăgostiţilor, în timp ce pentru Bacovia decorul – totdeauna încăperi închise – contrastează violent cu puritatea dragostei, cu frumuseţea iubitei:

„Odaia mea mă înspăimântă...
Aici n-ar sta nici o iubită,
Prin noapte, toamna despletită
În mii de fluiere cântă."
(„Singur, ed. cit., p. 81)

Poetul se refugiază în „odaie", în crâşmă sau în casa iubitei, căci natura îi este ostilă, ea subliniază degringolada unei lumi din care poetul vrea să se salveze:

„Pe drumuri delirând
Pe vreme de toamnă,

Mă urmăreşte-un gând
Ce mă îndeamnă:
-Dispari mai curând !

În casa iubitei de-ajung,
Eu zgudui fereastra nervos,
Şi-o chem ca să vadă cum plouă
Frunzişul, în târgul ploios.

Dar, iată, şi-un mort evreiesc...
Şi plouă, e moină, noroi –
În murmure stranii, semite
M-adaug şi eu în convoi.

Şi nimeni nu ştie ce-i asta –
M-afund într-o crâşmă să scriu
Sau râd şi pornesc înspre casă
Şi-acolo mă-nchid ca-n sicriu."
(„Spre toamnă", ed. cit., p. 21)

Iubita devine o confidentă, un alter ego căruia poetul îi împărtăşeşte groaza cu care observă, lucid, trecerea lentă spre moarte. Obsesia e atât de puternică, încât anulează orice efuziune erotică, transferând impresia de descompunere – supremă oroare – trupului iubitei:

„Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ţi spun;
Pe catafalc, de căldură-n oraş,
Încet, cadavrele se descompun.

Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,

Cu lutul de căldură asudat;
E miros de cadavre, iubito,
Şi azi chiar sânul tău e mai lăsat.

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun;
Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,
Şi-ncet, cadavrele se descompun..."
(„Cuptor", ed. cit., p. 45)

Nici puritatea zăpezii sau veselia iubitei nu-l dispun pe eroul liric bacovian, idealul său nu este iubirea ca explozie de vitalitate, ci căldura, liniştea, sau poate chiar uitarea pe care le trăieşte în compania iubitei:

„Te uită cum ninge decembre,
Spre gemuri, iubito, priveşte –
Mai spune s-aducă jăratec
Şi focul s-aud cum trosneşte
.....
Mai spune s-aducă şi ceaiul
Şi vino şi tu mai aproape,
Citeşte-mi ceva de la poluri,
Şi ningă... zăpada ne-ngroape.

Ce cald e aicea la tine
Şi toate din casă-mi sunt sfinte,
Te uită cum ninge decembre...
Nu râde, citeşte-nainte.
E ziuă şi ce întuneric...
Mai spune s-aducă şi lampa –
Te uită, zăpada-i cât gardul,

Şi-a prins promoroacă şi clampa.

Eu nu mă mai duc azi acasă...
Potop e-napoi şi-nainte,
Te uită cum ninge decembre,
Nu râde, citeşte-nainte."
(„Decembre", ed. cit., p. 25)

Atunci însă când iubita este ea însăşi cuprinsă de disperare, sufletele amanţilor devin cutii de rezonanţă care amplifică la paroxism sentimentul. Eroul liric şi iubita sunt într-o singurătate care-i solidarizează:

„Afară ninge prăpădind,
Iubita cântă la clavir,
Şi târgul stă întunecat,
De parcă ninge-n cimitir.

Iubita cântă-un marş funebru,
Iar eu nedumerit mă mir;
De ce să cânte-un marş funebru...
Şi ninge ca-ntr-un cimitir.

Ea plânge, şi-a căzut pe clape,
Şi geme greu ca în delir...
În dezacord clavirul moare,
Şi ninge ca-ntr-un cimitir.

Şi plâng şi eu, şi tremurând
Pe umeri pletele-i resfir...

Afară târgul stă pustiu
Şi ninge ca-ntr-un cimitir”
(„Nevroză”, ed. cit., p. 28)

Invers, când eroul liric trăieşte sentimentul intens al zădărniciei, al oboselii existenţiale, el invocă iubita solicitându-i înţelegere, participare solidară:

„Iubito, şi iar am venit...
Dar astăzi, de-abia mă mai port
Deschide clavirul şi cântă-mi
Un cântec de mort

Şi dac-am să cad pe covor
În tristul, tăcutul salon
Tu cântă-nainte, iubito,
Încet, monoton.”
(„Trudit”, ed. cit., p. 49)

Ceremonialul iubirii bacoviene se reduce la muzică, lectură, contemplaţie, totul departe de lume, dar nu izolat de ea. Cel mult poetul face efortul de a valsa, de a-şi cuprinde iubita într-un dans care este schiţat după „bocetul toamnei”, deci este o reacţie la atmosfera terifiantă din jur:

„Acum suspină valsul, şi mai rar,
O, lasă-mă acum să te cuprind...
- Hai să valsăm, iubito, hohotind,
După al toamnei bocet mortuar”
(„Vals de toamnă”, ed. cit., p. 114)

Atmosfera decadentă a poeziei bacoviene, în conflict flagrant cu sentimentul tonifiant al iubirii, nu face numai să-l

evidenţieze prin contrast, ci contribuie într-un fel la izolarea cuplului de lume, pe o insulă de liniște şi disperare, care este „odaia”, „salonul”, „casa iubitei”, o insulă neatinsă de descompunerea din jur, dar foarte sensibilă la aceasta. Eroul liric şi iubita sunt solidari în izolarea lor, dragostea înseamnă în ultimă instanţă consonanţa sentimentelor, solidaritatea a doi oameni rătăciţi într-o lume spectrală a descompunerii, a trecerii apocaliptice spre moarte. Amanţii trăiesc disperarea de a se şti singuri şi bucuria tristă de a se şti împreună. Ei doi sunt ultimii supravieţuitori ai unei planete care moare. Mai mult decât senzualitatea vitalistă, mai mult decât contopirea muzicală a sufletelor romantice, amanţii bacovieni trăiesc fericirea lucidă şi tristă a solidarităţii umane într-un univers dezumanizat, crepuscular.

DIMENSIUNEA ESTETICĂ A COTIDIANULUI LA G. BACOVIA

Cotidianul este prin definiţie efemer. El nu poate avea valoare estetică prin el însuşi în sensul că nu poate să ne dea sentimentul propriei noastre integrări în cosmic, în universal, al propriei noastre nemuriri. Aşa se şi explică faptul că reportajul – consemnarea artistică a cotidianului – nu are valoare estetică decât atunci când geniul unui Geo Bogza, de exemplu, trece dincolo de faptele relatate, în universalitate. În acest caz cotidianul devine fie pretext pentru o creaţie care îl transcende, fie element al unei structuri artistice complexe. Ca element al structurii artistice, cotidianul este prezent şi în alte specii ale genului epic, în găsim şi în poezie şi există chiar prejudecata potrivit căreia prezenţa faptului cotidian într-o operă literară îi conferă acesteia calitatea de a fi realistă.

Cum faptul cotidian se găseşte din abundenţă şi în poezia lui G. Bacovia, iar din unele relatări ale poetului ştim că acest cotidian are chiar un caracter anecdotic, e firesc să ne întrebăm în ce fel o operă simbolistă ca poezia bacoviană tratează elementul cotidian astfel încât îl face compatibil cu estetica simbolistă, în ce măsură îi conferă acestuia capacitatea de a comunica mesajul estetic de mare sensibilitate şi profunzime, propriu poeziei simboliste ? La nivel stilistic, problema este a simbolismului în

general şi J. Mukařovský observa: „Structura semantică a poeziei simboliste este realizată astfel încât fiecare cuvânt să fie receptat ca exprimare figurată. Dacă acest efect reuşeşte, se produce un fenomen semantic deosebit: cu toate că poetul vorbeşte mereu numai de realităţi materiale ale lumii exterioare, aserţiunile lui, compuse numai din expresii figurate, se proiectează în altă direcţie decât realitatea exterioară. Sensul lor propriu ne trimite în sfera semnificaţiilor psihice „inexprimabile." („Despre limbajul poetic", în „Poetică şi stilistică", Ed. Univers, Buc., 1972, p. 217).

La Bacovia, tratarea stilistică a faptului cotidian urmăreşte acelaşi efect: prin epitet, personificare, comparaţie se realizează vagul simbolist şi în acelaşi timp se comunică starea de suflet, inefabilul. Iată un şir de epitete din „Amurg":

„Trec burgheze colorate
În cupeuri de cristal
E o veşnică plimbare
Vălmăşag milionar..."

În „Toamna", epitetul este sprijinit de personificare:

„Răsună din margini de târg
Un bangăt puternic de armă:
E toamnă... metalic s-aud
Gorniştii, în fund, la cazarmă (...)
Se uită în zări catedrala
Cu turnu-i sever şi trufaş;
Grădina oraşului plânge
Ş-aruncă frunzişu-n oraş."

iar în „Nevroză”, comparaţia, prin indeterminarea ce o realizează, creează vagul şi prin forţa de evocare a cuvântului *cimitir* comunică starea de suflet:

„Afară ninge prăpădind
Iubita cântă la clavir
Şi târgul stă întunecat
De parcă ninge-n cimitir.”

Elementul cotidian tratat astfel sub raport stilistic se încadrează perfect mesajului simbolist al poemului bacovian. Prezenţa lui însă poate fi semnalată şi la nivelul imaginii artistice. Autorul selectează din realitate gesturi, postúri care comunică la modul comportamentist stări de suflet. În „Seară tristă”, de exemplu:

„Şi nici nu ne-am mai dus acasă,
Şi-am plâns cu frunţile pe masă,
Iar peste noi, în sala goală, -
Barbar, cânta femeia-aceea...”

În „Sonet”:

„Ca Edgar Poe, mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine, topit de băutură –
Şi-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.
Apoi, cu paşi de-o nostimă măsură,
Prin întuneric bâjbâiesc prin casă,
Şi cad, recad, şi nu mai tac din gură.”

În „Plumb de toamnă”:

„Un palid visător s-a împuşcat (...)
Într-o grădină publică, tăcută,
Pe un nebun l-am auzit răcnind”

În „Fanfară” nevroza singurătăţii este comunicată prin gesturi amplificate de descrierea halucinatorie a oraşului:

„Plângeam, şi rătăceam pe stradă
În noaptea vastă şi senină:
Şi-atât de goală era strada –
De-amanţi grădina era plină.
Oraşul luminat electric
Dădea fiori de nebunie –
Era o noapte de septembrie,
Atât de rece şi pustie !”

Elementul cotidian capătă astfel o valoare simbolică, el comunică în universal, semnificaţia lui este amplificată de sensul estetic pe care i-l atribuie poetul. În „Belşug”, claustrarea nu e doar a lui Bacovia, funcţionar la primărie, ci sentimentul capătă o valoare universală, ca-n Kafka:

„Mă duc, tot acolo, în marea clădire.
E ora, de la care rămân închis
O emoţie... o amintire...
E toamnă... mi-au dat de scris...”

Personajele prezente în târgul bacovian: „O femeie, în doliu, pe stradă... Un elev singuratic...” („Scântei galbene”), „La geamul unei fabrici, o pală lucrătoare...” („Nervi de primăvară”), „La

grădina publică, un alcoolic francez...” („Da...”) sunt simboluri ale singurătăţii, ale nevrozei, ale sentimentului degradării sau, dimpotrivă, ale speranţei. În „Plumb de toamnă” cotidianul simbolizează provincia ca exil care anihilează energii şi valori, aplatizând totul:

„Prin târgu-nvăluit în sărăcie
Am întâlnit un popă, un soldat...
De-acum pe cărţi voi adormi uitat
Pierdut într-o provincie pustie”

O altă modalitate de estetizare a cotidianului este fantazarea pe marginea acestuia. Pornind de la nişte banali pantofi, de exemplu, poetul ne vorbeşte despre viaţă şi moarte, despre misterul existenţei:

„Pantofi de aur, expuşi în vitrină
Veţi sta sub dantele, în nopţi de baluri,
Şi-n ale valsului leneşe valuri
Veţi râde prin săli, - potop de lumină.

Pe trist catafalc, cu tristă regină,
Veţi sta în piciorul de gheaţă, şi sfânt,
Şi-n trecerea vremii veţi arde-n mormânt.
Pantofi de aur, expuşi în vitrină...”

La fel procedează în „Cuptor”:

„Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ţi spun:
Pe catafalc, de căldură-n oraş,
Încet, cadavrele se descompun.”

Exemplele ar putea continua. Ele demonstrează faptul că în poezia lui Bacovia cotidianul, uneori de provenienţă anecdotică, e prezent ca element important al structurii artistice. El capătă dimensiune estetică, reuşind să transmită mesajul de o deosebită complexitate propriu liricii bacoviene, fie datorită felului cum este tratat stilistic, fie datorită selecţiei pe care autorul o operează în cotidian, alegând gesturi elocvente sau întâmplări cu valoare simbolică, fie datorită fantazării pe care autorul o practică în marginea cotidianului. Geniul poetului înnobilează astfel banalul, efemerul, conferindu-i calitatea de a dăinui veşnic în Poezie.

DIMENSIUNEA ESTETICĂ A NATURII ÎN POEZIA BACOVIANĂ

Un paradox al poeziei bacoviene ce nu încetează să obsedeze criticii stă în faptul că aceasta, cu un imaginar atât de sărac şi naiv, cu o expresie atât de uşor de redus la câteva toposuri imagiste sau lingvistice, cu un limbaj atât de redundant are totuşi o excepţională valoare estetică, impresia pe care o produce este enormă şi semnificaţia sa este infinită.

Cu nişte mijloace elementare autorul creează un model al lumii pe care cel care-l contemplă îl simte imediat ca pe o formă a absolutului, ca pe o imagine a universului infinit şi a propriei sale infinitudini. La nici un alt poet comentariul critic nu este mai inutil pentru receptarea operei ca la Bacovia. Poate numai natura mai are asupra omului un impact estetic de o asemenea forţă. Este deci poezia bacoviană atât de aproape de natură, de primitivism, cum consideră unii glosând pe urmele lui E. Lovinescu, încât are un regim estetic asemănător naturii? Poetul însuşi declara că „scrie precum vorbeşte", deci că nu-l preocupă artificialul artistic în elaborarea operei.

Mărturiile doamnei Agatha Grigorescu-Bacovia, perioadele lungi de elaborare a unor poeme, uneori ani întregi,

puţinătatea operei pledează împotrivă. G. Călinescu exagerează chiar caracterul artificial al poeziei bacoviene.

Cum poate o operă, totuşi artificială în măsura în care este artă, să concureze sub rapoart estetic natura, să fie receptată post (sau pre... ?) verbal, exologic în cel mai înalt grad ? Vom încerca un răspuns la această întrebare pornind de la analiza modului în care eroul liric se raportează la natură, a locului pe care natura însăşi îl are în universul liric bacovian.

Toţi cei care au abordat până în prezent acest subiect au analizat natura fie ca pe un decor pe care autorul îl compune cu un deosebit rafinament, decor în care eroul liric îşi declamă sfâşietoarele-i solilocvii, fie ca pe o cutie de rezonanţă, o expresie obiectivă a trăirilor subiective ale eroului, fie ca pe un simbol.

Dar să citim poezia intitulată chiar „Pastel", a doua din volumul de debut al poetului:

„Buciumă toamna
Agonic – din fund –
Trec păsărele
Şi tainic s-ascund.

Târâie ploaia...
Nu-i nimeni pe drum
Pe-afară de stai
Te-năbuşi de fum

Departe, pe câmp,
Cad corbii, domol;
Şi răgete lungi
Pornesc din ocol.

Tălăngile, trist,
Tot sună dogit...
Şi tare-i târziu,
Şi n-am mai murit".
(„Opere", p. 6).

Personificările, epitetele, imaginile auditive şi vizuale descriu natura fără nici una dintre intenţiile de care vorbeam: nici decor, nici simbol, nici stare de suflet, ci doar o consemnare, fotografică am zice, urmată de o consemnare tot atât de nediscursivă, a stării de suflet a eroului liric. Între cele două elemente ale pastelului nu există nici o legătură discursivă, ele nu-s comentate în nici un fel. Stau doar faţă în faţă, ca două oglinzi paralele, amplificându-se reciproc la infinit. Om şi natură există pur şi simplu, iar dimensiunea lor absolută, valoarea estetică se comunică prin ele însele, dincolo de orice artificii verbale. *Dincolo,* nu *dincoace*, poezia bacoviană nu este o expresie a primitivismului senzaţiei, ci o expresie a esteticului, dincolo chiar de categoriile de tragic, de dramatic sau comic:

„Amurg de toamnă pustiu, de humă
Pe câmp sinistre şoapte trec pe vânt –
Departe plopii s-apleacă la pământ
În larg balans lenevos, de gumă

Pustiu adânc... şi-ncepe a-nnopta,
Şi-aud gemând amorul meu defunct;
Ascult atent privind un singur punct
Şi gem şi plâng, şi râd în hî, în ha..."
(„Amurg de toamnă", „Opere", p. 12)

Sentimentul propriei noastre nemuriri, al consonanţei noastre cu veşnicia se degajă cu forţă dincolo de aparenţa tragică, grotescă sau comică a discursului liric, dincolo de cuvinte. E încă

o dovadă că esteticul nu este, aşa cum credea Baumgarten, o cunoaştere prelogică a realului, prin senzaţii, ci dimpotrivă, o apropriere metalogică a lumii printr-o receptare globală a universului infinit.

Această forţă de a transcende realul, punând pe fiecare temă a lui pecetea veşniciei, se degajă din opera poetului fie că-i vorba de iubire:

„La geamuri toamna cântă funerar
Un glas îndoliat, şi monoton...
- Hai să valsăm, iubito, prin salon,
După al toamnei bocet mortuar.

Auzi, cum muzica răsună clar
În parcul falnic, antic şi solemn –
Din instrumente jalnice, de lemn,
La geamuri, toamna cântă funerar.

Acum, suspină valsul, şi mai rar,
O, lasă-mă acum să te cuprind...
- Hai, să valsăm, iubito, hohotind,
După al toamnei bocet mortuar."
(„Vals de toamnă", p. 91);

fie că-i vorba de moarte:

„Crai-nou verde-pal, şi eu singur
Prin crengile cu sunet de schelet, -
Învineţit ca un cadavru...
Vino-n zăvoiul violet.

Or, nu! s-aprind luminile-n oraş...
Sunt alţii, şi un alt poet –

E mult de când dormim în umbră
În cimitirul violet...”
(„Amurg”, p. 65);

fie că-i vorba de social:

„Tristă după un copac, pe câmp
Stă luna palidă, pustie –
De vânt se clatină copacul –
Şi simt fiori de nebunie.

O umbră mormăind păşeşte...
E om... atât, şi e destul...
Şi-acum ne-om gâtui tovarăşi:
El – om flămând, eu – om sătul.

Dar vezi... m-a ocolit acuma...
El s-a temut, mai mult, - săracul...
Pe luna palidă, pustie,
De vânt se clatină copacul...”
(„Crize”, p. 110).

Această lună pe care se clatină copacul este un haiku. Poetul caută în natură o consonanţă de elemente care comunică o armonie secretă a lumii. Spre deosebire însă de hai-ku, poemul bacovian aşează în faţa armoniei infinite a naturii armonia infinită a omului şi astfel se obţine o amplificare a esteticului:

„Sărmanii plopi de lângă moară
Cum stau de singuri, singurei –
Şi cum mai ninge peste ei...
Sărmanii plopi de lângă moară !

Cum negre gânduri cad pe mine
Când mă gândesc că am să mor...
Aşa cad corbi pe vârful lor, -
Cum negre gânduri cad pe mine"
(„Pastel", p. 160).

Poetul porneşte „de la elemente concrete şi de la date autobiografice", cum însuşi mărturiseşte în interviul acordat lui V. Netea, dar acestor elemente el le alătură starea de suflet a eroului liric, pentru a se lumina reciproc. „Şi nimeni nu poate înţelege tăcerea lucrurilor", spunea Bacovia în „Dintr-un text comun". Adică nimeni nu înţelege ca poetul lumea simpatetic, dincolo de cuvinte. Am compara modul în care Bacovia se apropie de natură cu tehnicile de concentrare (Dharana), în care natura este cunoscută neverbal, prin identificare (Sanadhi), din Raja-yoga. Om şi natură există obiectiv, pur şi simplu, independent unul de altul, dar identificându-se în acelaşi timp. Natura nu este umanizată, ci se reflectă doar în abisul sufletului uman, aşa cum omul îşi vede chipul amplificat la infinit de natura soră:

„Frunzişul acuma pornit-a
O leneşă, jalnică horă;
Şi plâng, şi cu plânsul în noapte
Răchita de-afară mi-i soră"
(„Miezul nopţii", p. 66).

Dimensiunea estetică a naturii apare astfel amplificată în poezia bacoviană, conferindu-i originalitate şi valoare.

Aici începe Bacovia !

IV

ADDENDA

A TRECE CORTINA
(Mircea Eliade despre receptarea operei de artă)

Spre deliciul hermeneuţilor, Mircea Eliade populează până la refuz propria sa creaţie literară cu simboluri şi mituri, mai mult sau mai puţin uşor de identificat şi de interpretat, dar îşi delimitează în acelaşi timp categoric activitatea sa ştiinţifică de cea literară. Considerând opera de artă un mit demitizat şi esteticul ca fiind sacrul degradat pentru a putea fi receptat de oamenii secolului XX, Mircea Eliade creează structuri artistice care, cu ajutorul povestirii şi al unei foarte elaborate tehnici a misetrului, ascund mituri tocmai pentru a le revela.

Revelaţia este posibilă, însă, în concepţia savantului român, nu prin decodare (sau decriptare), nu prin metodele hermeneuticii atât de complexe, prin care el însuşi a investigat miturile, ci printr-o receptare simpatetică, asemănătoare cu ritul.

Această receptare înseamnă de fapt o întoarcere la trăirea autentică, prelogică, dar întoarcerea fiind un act cultural, este în acelaşi timp o renaştere, deci este într-un fel o întoarcere înainte, metalogică, estetică. „Or fi având şi simbolurile rostul lor în economia spiritului, dar simbolismul, ca şi limbajul, te menţine într-un univers abstract. Or, toată problema este: cum să evadăm din universurile abstracte pe care noi le-am construit singuri ? Nu simbolul în el însuşi e important, ci obiectul concret în care se manifestă. Aici stă tot misterul.” (**Podul**, p. 201. Trimiterile se fac la volumul „În curte la Dionis”, Ediţie de Eugen Simion, Cartea Românească, Buc., 1981).

„Obiectul concret", opera de artă, seamănă cu realitatea – pe care Mircea Eliade o numeşte „irealitatea imediată" – dar imaginea realităţii apare în operă transparentă, prin ea se recunoaşte realitatea ultimă, fiinţa. (**Podul**, p. 197) ca într-o oglindă magică: „... ţinute în întuneric de atâţia ani, apele oglinzii nu mai sunt ce-au fost. Treptat, treptat îşi pierd transparenţa şi tot felul de forme ciudate, în diferite culori, încep să apară în fundul oglinzii. Unele din aceste forme sunt de o rară frumuseţe, de parcă n-ar fi de pe lumea asta. (...) În timp ce altele par mai stranii, seamănă cu peşterile de munte, sau cu rocile din fundul mării, sau cu vreo gură de vulcan după erupţie...(...) Şi când vom da draperia la o parte, şi te vei trezi deodată în faţa atâtor forme necunoscute, şi te vei vedea şi pe tine mişcându-te între ele – dar foarte probabil, cel puţin la început, nu te vei recunoaşte, căci, ţi-am spus, oglinda nu mai e ce-a fost, şi uneori amplifică, lungeşte sau lărgeşte, sau chiar desfigurează – n-o să-ţi fie frică ?" (**Uniforma de general**, p. 441). Aşa este iniţiat de mic Ieronim în tainele operei şi această **imago mundi** prinde viaţă în paginile următoare, într-un spectacol care fascinează şi înfricoşează.

Opera de artă este deci oglindă şi spectacol (sau spectacol în oglindă) prin care realitatea ultimă, fiinţa se revelează **într-un spaţiu/timp asemănător cu cel sacru, pe care îl numim estetic.**

În **Adio** Mircea Eliade imaginează un spectacol care se desfăşoară în spatele cortinei, în timp ce spectatorii încearcă să înţeleagă ce se petrece pe scenă.

„- Ridicaţi cortina! sugeră domnul din rândul I.

- Ridicaţi-o măcar pe jumătate! strigară câţiva (...)

- Nu se poate! începură actorii, vorbind când împreună, când pe rând. Nu se poate, pentru că e împotriva adevărului istoric (...) Dumneavoastră trăiţi în secolul XX, exact în 1954, **şi nu vă puteţi întoarce înapoi în timp** (s.a.) Noi putem, pentru că noi

suntem actori, adică participăm la mister, retrăim condensat întreaga istorie a religiilor.

- Asta putem face şi noi! strigară mai mulţi.

- Vi se pare numai că asta puteţi face şi dumneavoastră. E o iluzie. Încercaţi să trăiţi în evul mediu **în chip real** (s.a.), adică în concretul istoric., nu ca noi, actorii, care jucăm tocmai pentru că suntem actori, **suntem eliberaţi de contextul istoric**. (s.n.I.N.). Dar dumneavoastră nu vă puteţi elibera, pentru că nu ştiţi – sau poate nu vreţi – să jucaţi. Dumneavoastră sunteţi persoane responsabile, adică asumaţi în deplină conştiinţă momentul dumneavoastră istoric. Dumneavoastră nu puteţi trăi **decât** (s.a.) în 1964." (p. 174).

Spectatorii trăiesc în spaţiul/timp istoric, sau profan, ei nu pot trece cortina, nu pot trăi în spaţiul/timp estetic. Directorul de scenă încearcă să le descrie spectacolul, dar spectatorii vor explicaţii, vor să înţeleagă:

„- De ce-a spus el de trei ori Adio ?

- E desigur un simbol, auzii din mai multe părţi.

- E un simbol, repetai.

- Asta ştim şi noi. Dar ce simbolizează ? **Cum trebuie interpretat** ? (s.n.I.N.).

(...) Publicul savant, mai ales publicul din zilele noastre, cunoaşte atâtea lucruri, studiază, meditează. Simbolurile, sensurile profunde..." (p. 179).

Spectatorii sunt, într-adevăr, culţi, dar trăind în spaţiul/timp profan nu pot trece cortina. Pregătirea ştiinţifică, oricât de complexă, erudiţia, oricât de amplă, nu reprezintă soluţii pentru a găsi calea de acces spre artă. Spectatorii lui Mircea Eliade „...au studiat antropologie, miturile, structurile" (p. 164). Ei duc discuţii savante:

„- ...doar am studiat şi eu Mahayana şi pot să spun când e nirvana şi când nu e nirvana!

- Am studiat-o şi noi! strigară mai mulţi studenţi. Am studiat-o în original." (p. 169), sau:

„... Dacă e aşa, e un plagiat...

- Poate fi un citat.

- Depinde de context, spuse un student.

- Şi depinde mai ales cum e pronunţat, adăugă vecinul lui." (p. 166).

Între spaţiul/timp istoric şi spaţiul/timp estetic trecerea se poate face, cortina ascunde spaţiul scenei tocmai pentru ca să-l reveleze. Directorul de scenă explică spectatorilor:

„-Refuzând să mai utilizeze cortina, autorul o presupune şi în acelaşi timp o ignoră.(...) Cu alte cuvinte, cortina este şi nu este, sau mai precis, există şi totodată nu există. Prin chiar faptul că ea există pentru dumneavoastră, spectatorii, ea încetează să existe pentru noi, actorii." (p. 173).

Acelaşi lucru se întâmplă şi în povestire. Bătrânul Fărâmă din „Pe strada Mântuleasa", povestind, „trece cortina", adică se situează în spaţiul/timp estetic, pe când anchetatorii săi, care vor ca prin povestire să găsească soluţia ascunderii unei cantităţi de aur furate în timpul războiului, nu înţeleg divagaţiile povestitorului. Ele sunt pentru anchetatori „cortine":

„- Fărâmă, îl întrerupse cu severitate Dumitrescu, te-am tot lăsat să vorbeşti ca să văd până unde crezi dumneata că poţi întinde coarda fără să se rupă. Dumneata **urmăreşti ceva** (s.n.I.N.) tot povestindu-ne verzi şi uscate, şi crezi că dacă ne porţi aşa cu vorba ai să scapi mai uşor. Ţi-am spus **să te mărgineşti** (s.n.) la Darvari" (p. 243). Anchetatorul se află în „irealitatea imediată", deci în spaţiul/timp istoric, în timp ce povestitorul se află în mister, deci în spaţiul/timp estetic. Anca Vogel îi spune şi ea lui Fărâmă: „Că ai inventat sau nu pe de-a-ntregul aventurile pe care le tot scrii şi le povesteşti mi-este cu totul indiferent. Dar se pune o mică problemă psihologică şi aş vrea să ştiu cum trebuie

rezolvată. Se pune această problemă: de ce inventezi dumneata lumea asta pe măsură ce-o povesteşti ? O faci numai de frică, sperând că aşa ai putea scăpa mai uşor ? Dar atunci nu înţeleg **de ce şi-e frică** (s.n.), nu înţeleg primejdia de care vrei să scapi" (p. 275). Anca Vogel şi anchetatorii sunt în postura criticii sociologice, care caută „mesajul", vrea neapărat să-şi explice de ce a scris autorul opera aşa şi nu altfel. Anca Vogel vrea să-l înţeleagă „psihologic" pe Fărâmă, tot aşa cum spectatorii din **Adio** voiau să înţeleagă raţional ce se petrece după cortină.

Nici anchetatorii, nici spectatorii nu pot trece cortina.

Dar Criticul, ce poate face Criticul ?

În cazul în care stă în sală, el se agită erudit şi explică celor din jur ce se petrece – probabil – după cortină, cum face Eugen Simion în Postfaţa la proza lui Mircea Eliade. În cazul în care stă la arlechin, precum creatorul arghezian „între vecii şi ceaţă", el trage cu ochiul la ce se întâmplă după cortină şi explică în sală, cui vrea să-l asculte, inexplicabilul, vreau să spun că încearcă să traducă într-un cod raţional un mesaj ce s-ar putea transmite doar „în limba ce-o vorbim în vis/când cugetu-i şi limbă totodată", cum spune Al.A.Philippide.

Pentru spectatorul care nu încearcă să înţeleagă raţional opera, pentru spectatorul care ştie că a înţelege opera înseamnă a te identifica total cu universul ei, a trece din spaţiul/timp profan în spaţil/timp estetic, cortina devine transparentă şi mediatorul inutil.

Acest spectator trece cortina şi trăieşte în opera de artă, eliberat de contingent, eliberat de istorie, mai mult decât „un timp concentrat", cum numea Mircea Eliade cultura: trăieşte în spaţiul/timp estetic, depăşind condiţia sa biologică şi socială, în spiritual, utopia propriei sale nemuriri.

Oneşti, iunie 1986

NICOLAE MANOLESCU: DESPRE POEZIE

Eseul despre poezie publicat de Nicolae Manolescu la editura Cartea Românească demonstrează cel puţin două lucruri: că poetica actuală este în criză şi că nu se poate face critică şi istorie literară fără o viziune teoretică proprie asupra operei literare.

Să le luăm pe rând.

Stilistica, semiotica, structuralismul, psihanaliza, sociologia, matematica etc. au proliferat în sfera teoriei literare atâtea poetici câţi poeticieni sunt. În ultimul sfert de secol mulţimea poeticilor a dus la aprofundarea fără precedent a viziunii teoretice asupra operei de artă, analiza interdisciplinară angajând specialişti din toate domeniile cunoaşterii. Ei au introdus în teoria literaturii propriile modalităţi de abordare a realului, propriile terminologii, în aşa fel încât există pericolul, semnalat de altfel de mai mulţi ani, ca sub avalanşa aceasta poetica să-şi piardă specificul. Simptomul cel mai evident este confuzia terminologică datorată faptului că termeni din fizică, matematică, cibernetică etc. sunt folosiţi de diferite poetici în accepţii diferite, astfel încât apare o omonimie derutantă. De această confuzie s-a lovit şi Nicolae Manolescu în dorinţa sa de a-şi defini teoria şi pe parcursul întregului eseu este obligat să atragă atenţia mereu asupra faptului că un anumit cuvânt trebuie înţeles în sensul pe

care il dă autorul, nu în sensul în care a mai fost folosit. Ce este, de exemplu, **cod literar** ? Termeni ca **text**, sau **expresie**, fundamentali în teoria lui Nicolae Manolescu, au conotaţii care voalează sensul pe care li-l dă autorul. Ar fi fost necesară o nouă terminologie, inventată pe măsura elaborării teoriei. Nichita Stănescu, atunci când nu găseşte un antonim pentru **genial**, îl inventează: „Noi nu vrem să fim geniali / Noi vrem să fim trimbulinzi". De ce n-ar fi procedat la fel şi Nicolae Manolescu ?

Dar nu numai terminologia este în suferinţă în poetica actuală. Abordarea interdisciplinară are avantajul de a privi din foarte multe unghiuri de vedere opera de artă, dar în acelaşi timp duce la o fragmentare a imaginii obţinute. E necesară o viziune globalizantă, care nu poate fi decât cea estetică. Nicolae Manolescu este conştient de acest lucru, definitoriu pentru criza de care vorbeam, şi face efortul de a-l depăşi, **dar nu din perspectivă estetică, aşa cum ne-am fi aşteptat**.

Într-o demonstraţie de o rară eleganţă, în prima parte a eseului său, Nicolae Manolescu critică o serie de poetici de sorginte lingvistică sau semiotică pentru a propune în final propria sa viziune, potrivit căreia poemul este **un text** care are ca funcţie **expresia** şi conţinut **un referent fictiv**. Competenţa teoretică a lui Nicolae Manolescu este dincolo de orice îndoială. Ea este dublată de fineţea analizei critice, care face comprehensibile teoriile pe care le discută prin scurte comentarii. Astfel teoria lui M. Riffaterre este ilustrată printr-o analiză la **Decor** de G. Bacovia (pp. 52-55), cu adevărat antologică. Ceea ce i s-a reproşat este faptul că autorul selectează pentru demonstraţia sa numai acele teorii, fie lingvistice, fie semiotice, care-i servesc ideile (Al. Călinescu). Într-un fel este normal să nu apeleze la poetica matematică, să zicem, dacă aceasta nu intră în logica demonstraţiei. Se pune însă problema dacă, procedând astfel, Nicolae Manolescu depăşeşte prin teoria sa criza în care se află

poetica, propunând un nou drum, sau dacă elaborează încă o poetică, de adăugat la cele deja existente. Întrebarea este evident retorică, deoarece o depăşire a crizei este posibilă, după a noastră părere, **numai din perspectivă estetică**. Teoria lui Nicolae Manolescu este, însă, o continuare a teoriilor lingvistice şi semiotoce, o depăşire a lor, dar o depăşire pe aceeaşi pistă, care duce spre nuanţarea înţelegerii artisticului operei de artă, dar nu ajunge la esenţa sa estetică. **Funcţia expresivă** pe care o teoretizează Nicolae Manolescu este confuză, nu se înţelege spre ce **adevăr** accede opera, la ce foloseşte. În fond, ce înseamnă **referent fictiv** ? „Conţinutul poemului este „lumea" sau „universul" lui: o lume sau un univers de gradul doi, imaginare sau fictive", spune poeticianul. Şi, mai departe: „Expresia este, conform schemei mele, funcţia poetică, adică faptul că un poem este unul şi acelaşi lucru cu producerea unei entităţi singulare, a unui text unic şi nerepetabil" (p. 69). Poemul ajunge astfel la o vidare de sens, cu tot protestul lui Nicolae Manolescu faţă de o asemenea înţelegere a **autoreferenţialităţi**, iar teoria sa, în cel mai bun caz se poate aplica **avangărzii**, cum just observă Al Călinescu. În fond, dacă toată poezia este autoreferenţială, de ce n-ar fi şi critică autoreferenţială, ba chiar şi poetică autoreferenţială ? Evident, absolutizarea acestei idei poate duce la recenzii cum este cea scrisă despre ultima carte a Ilenei Mălănciociu. De altfel Nicolae Manolescu exemplifică mai ales cu poeme de Ion Stratan, Mircea Cărtărescu, Bogdan Ghiu, încât mai că te întrebi ce-a fost mai întâi: poezia, sau teoria ?

Ideea cea mai importantă din eseul lui Nicolae Manolescu este aceea că nu se poate ajunge la înţelegerea poemului pornind de la limbaj spre poem, ci invers: „Nu poeticul face poezia, ci poezia face poeticul" (p. 19). Caracterul literar al unui text îi conferă acestuia valoare poetică, nu invers. Autorul însuşi însă

observă că în teoria sa, el merge de la limbaj spre poem (vezi şi schema de la p. 71, care sintetizează toată discuţia).

Înţelegerea poemului ca „obiect artistic" (p. 21) făcut din cuvinte este o altă idee valoroasă a autorului. Se depăşeşte astfel poetica, spre o morfologie a obiectului estetic/opera de artă, din care însă lipseşte tocmai diferenţa specifică: **esteticul**. Păcat că, numind acest obiect **text**, Nicolae Manolescu îşi însuşeşte efortul în mare măsură steril al textualismului de a studia procesul textualizării ca pe un proces lingvistic şi nonlingvistic în acelaşi timp.

După cum se vede, eseul **Depre poezie** este o carte vie, capabilă să incite la discuţii şi să genereze polemici care să ne scoată din amorţeală. Cele câteva însemnări de mai sus, dar de fapt toate recenziile de până acum demonstrează din plin acest lucru.

Teoria lui Nicolae Manolescu despre poem se constituie deci ca o nouă poetică – a câta ? – care aduce un punct de vedere original, capabil să contribuie la o mai complexă şi mai compltă cunoaştere a operei literare ca operă de artă. Frumuseţea construcţiei teoretice nu este egalată decât de inspiratele comentarii care o susţin atât de elocvent.

Partea a doua a eseului demonstrează ceea ce spuneam la începutul acestei recenzii, şi anume că nu se poate face critică şi istorie literară fără o viziune teoretică proprie asupra operei literare. Nicolae Manolescu a dovedit capacitatea sa de a regândi dintr-o perpectivă teoretică originală istoria literaturii. „Arca lui Noe" reprezintă varianta manolesciană a istoriei prozei româneşti. În „Câte feluri de poezie există", criticul shiţează o istorie a poeziei moderne, în care vede trei categorii de poeţi: modernişti, avangardişti şi postmodernişti, clasificaţi după criteriile prozodiei şi textualităţii stabilite în prima parte a eseului. Autorul are umorul de a nu aplica dogmatic, precum un pat al lui Procust,

propriul sistem. Criticul, mai mult sau mai puţin charismatic, vorba lui C. Pricop, îşi ia propria teorie **con grano salis**, ştie că poetica creează un orizont teoretic absolut necesar unui cititor profesionist, nu o grilă asemănătoare formularelor de examen pentru conducătorii auto! Totul în această scurtă istorie a ultimului secol de poezie este de natură să intrige şi în acelaşi timp stârneşte admiraţie, de la selecţia autorilor sau a textelor, cea mai neortodoxă care s-a făcut vreodată, până la comentariile insolite şi subtile. E greu de admis că Bacovia nu e muzical, sau că Nichita Stănescu şi Marin Sorescu sunt postmodernişti, este năstruşnică idea existenţei unor poeţi-pereche, dar discursul critic este strălucitor şi se constituie într-un roman al poeziei româneşti, în care nu mai contează faptul că „Malul Siretului" este comentat total altfel decât „Craiul Amurg", deşi s-ar fi putut găsi în egală măsură în ambele poeme şi „refrenul fictiv" şi „locutorul dedublat"...

Ateneu, nov. 1987

PENTRU O ESTETICĂ A LIMBAJULUI

Poetica este în criză.

După o adevărată explozie de poetici, care au contribuit, în ultimul sfert de secol, la o aprofundare fără precedent a comentariului operei de artă, asistăm acum la un fel de prăbuşire a poeticii în ea însăşi: acumularea de modalităţi de abordare a realului proprii celor mai diverse discipline, de la matematică la sociologie, de la semiotică la psihologie, de la structuralism la hermeneutică, a dus la o implozie, explicabilă prin lipsa unei structuri proprii a poeticii.

Care sunt simptomele acestei crize ?

Primul şi cel mai evident este creşterea considerabilă a numărului diletanţilor care se cred specialişti în poetică. Acest simptom este mai general, el este generat de abordarea interdisciplinară a tuturor domeniilor realităţii. Asistăm la apariţia unui fel de ştiinţă folclorică, sau naivă, sau diletantă. De vină este sistemul informaţional **tip pâslă** (A. Moles), pe care îl posedă majoritatea oamenilor de ştiinţă. Abordarea interdisciplinară duce în mod fatal la folosirea diletantă a unor informaţii din domenii conexe. Informaţii din populara colecţie „Que sais je ?" sunt folosite în lucrări ştiinţifice, iar trimiterile bibliografice sunt absolut aleatorii, punând alături monştri sacri de iluştri necunoscuţi, într-o democraţie culturală care ignoră orice

preocupare axiologică. Însăşi această comunicare este un exemplu în acest sens...

Ar exista aici o nuanţă. Una este ca un estetician să folosească, oricât de naiv, informaţii din psihologie sau semiotică, şi alta este ca un psiholog, sau un cibernetician să se aventureze în estetică. Evident, totul este valabil şi invers!

Un alt simptom, care este consecinţa evidentă a primului, constă în criza terminologică, manifestată în elaborarea unor metafore critice naive, chiar a unei terminologii proprii care de multe ori dublează terminologia consacrată, pur şi simplu datorită faptului că aceasta din urmă nu este cunoscută! Termeni din fizică, matematică, cibernetică etc. sunt folosiţi în diferite poetici în accepţii diferite, ceea ce generează o omonimie derutantă. Ar fi necesar un dicţionar în care termeni ca: model, entropie, referenţialitate, cod, text, ahetip etc. să fie explicaţi cu sensul lor originar şi cu sensurile cu care sunt folosiţi de diferiţi autori. Aceasta îmi aminteşte de un „Dicţionar de vise", în care se dau explicaţiile atât de diferite ale diferiţilor psihanalişti...

Dar nu numai terminologia este în suferinţă în poetica actuală. Abordarea interdisciplinară are avantajul de a privi din foarte multe unghiuri de vedere opera de artă, dar în acelaşi timp duce la o fragmentare a imaginii obţinute. E necesară o viziune globalizantă, care nu poate fi decât cea estetică: iată în trei cuvinte ce vreau să spun în această comunicare!

Doamna Elisabeth Guibert-Sledziewski scria în „La Quinzaine littéraire (478-janv.1987, p. 17): „Timpul nostru este al exegezei. A citi, a reciti, a imagina noi grile de lectură; inteligenţa modernă nu-şi face o plăcere din inventarea unor sisteme, ci din dezvoltarea comentariului, adică din călătoria de-a lungul textului, pe care ea nu l-a produs, dar căruia face efortul de a-i conferi un sens." („Paul Ricoreur, la pensée et l`action"). Oare aşa să fie ? Există o fugă, o adevărată oroare de sistem ? Amorfismul poeticii

actuale ne arată cel mai bine care este consecinţa acestui refuz al sistemului.

Criticul român Nicolae Manolescu, în eseul său „Despre poezie", criticând o serie de poetici de sorginte lingvistică sau semiotică, propune o nouă poetică potrivit căreia poemul este **un text** care are ca funcţie **expresia** şi conţinut **un referent fictiv**. Teoria lui Nicolae Manolescu este, însă, o continuare a teoriilor lingvistice şi semiotice, o depăşire a lor, dar o depăşire pe aceeaşi pistă, care duce la nuanţarea artisticului operei de artă, dar nu ajunge la esenţa sa estetică.

O nouă poetică înseamnă însă o poetică în plus, care să mărească acest imens şi amorf bulgăre de zăpadă care este poetica actuală. După părerea noastră, atâta timp cât se vor elabora poetici prin sinteze nenumărate între poeticile existente, opera literară, deşi luminată intens din diferite unghiuri, va deveni din ce în ce mai incomprehensibilă în totalitatea ei.

Soluţia pe care o propunem este schimbarea totală a unghiului de investigare a operei literare prin abordarea tuturor elementelor operei din perspectivă estetică. Noi considerăm necesară această perspectivă pentru simplul motiv că esteticul reprezintă diferenţa specifică prin care se defineşte opera literară în opoziţie cu oricare alt text care poate avea calităţi investigate de retorică, semiotică, hermeneutică, stilistică etc.

Opera literară are deci calitatea de operă de artă în măsura în care are dimensiune estetică. Această dimensiune trebuie căutată în primul rând la nivelul limbii. Stilistica actuală studiază expresivitatea limbii, dar nu tot ce este expresiv este şi estetic, aşa cum crede Nicolae Manolescu. O reclamă comercială, de exemplu, poate fi foarte expresivă, ca să nu mai vorbim de jargonul amatorilor de fotbal! Ar fi necesară o stilistică estetică, disciplină care să se bazeze pe universalitatea categoriilor estetice.

Încă la începutul secolului, Max Dessoir scria: „Aspiraţia spre frumos nu se manifestă obligatoriu numai în forma specifică artei. Necesitatea estetică este, dimpotrivă, atât de puternică, încât atinge aproape toate actele omului" (1906). Confuzia esteticului cu frumosul nu trebuie să ne mire, a fost şi încă este curentă, după cum curentă este şi confuzia esteticului cu artisticul. Merită însă reţinută ideea universalităţii esteticului.

Dacă esteticul nu este doar o marcă a operei de artă, ci este un principiu ontologic, el poate fi detectat şi în limbă.

În 1946, Jan Mukarovsky scria, în „Estetica limbii": „...este necesar să se caute esteticul lingvistic în toate genurile de manifestări lingvistice, nu numai acolo unde are preponderenţă, adică în literatură." (p. 299). Esteticianul ceh, deşi îşi ia toate măsurile, rezumându-şi **ad hoc** sistemul la începutul acestui studiu şi încercând pe parcurs să nu uite cele trei laturi ale esteticului (în viziunea sa, bineînţeles): funcţia, norma şi valoarea, ajunge totuşi la concluzia că „...esteticul constă în aceea că atenţia auditoriului, până aici îndreptată spre comunicare, pentru care limba serveşte ca instrument, este atrasă spre semnul lingvistic însuşi, spre atributele şi alcătuirea lui, pe scurt spre structura lui interioară" (p. 303) şi până la urmă faptul stilistic rămâne tot **clasica abatere**!! Un contemporan, Heinrich F. Plett, încercând să avanseze „o ipoteză estetică a limbii" (ed. rom., p. 344) în „Ştiinţa textului şi analiza de text" vorbeşte tot de „deviaţia lingvistico-estetică" (!!) (p. 148). El spune: „Metasemnele iau naştere printr-o transformare estetică a fenomenelor de gramatică normală" (p. 314). Ce se înţelege prin „transformare estetică"? Evident, tot **clasica abatere** (sau deviere!).

H.F.Plett îşi defineşte astfel teoria: „...un model de estetică a textului pe o bază semiotico-sintactică. Metoda pe care l-am clădit a fost cea lingvistică. Rezultatul este un sistem stilistico-

retoric; unitatea lui minimală este figura retorică". (p. 341). Acest cocktail de cuvinte este relevant pentru confuzia întregului.

De ce această confuzie ?

Am văzut că şi Mukarovsky căuta dimensiune estetică în semnul lingvistic însuşi. A căuta caracterul estetic al limbii la nivelul fonologic, morfologic, sintactic, semantic, grafemic fără nici o încercare de trasnscendere a acestor nivele înseamnă a face doar lingvistică. „Sensul" există însă în text, asemeni vieţii în celulă (Jean-Louis Baudry). Esteticul nu este sensorialul prelogic, cum se ştie de la Baumgarten, ci constă într-o receptare postlogică a realului, sau translogică, un fel de yoga. În consecinţă limba nu trebuie privită ca mijloc de comunicare, cu abateri sau fără, ci trebuie descoperite mijloacele prin care se realizează o transcendere a semnificaţiei semiotice, o tensiune semantică menită a comunica translogic. Nichita Stănescu spunea: „Poezia este o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există. Semantica precede cuvântul. Poezia nu rezidă din propriile sale cuvinte. Poezia foloseşte cuvintele din disperare. Nu se poate vorbi despre poezie ca despre o artă a cuvântului pentru că nu putem identifica poezia cu cuvintele din care este compusă. În poezie putem vorbi despre necuvinte: cuvântul are funcţia unei roţi, un simplu vehicul care nu transportă deasupra semantica sa proprie ci, sintactic vorbind, provoacă o semantică identificabilă numai la modul sintactic" („Respirări", p. 173).

Dar şi Tudor Vianu atrăgea atenţia asupra faptului că „o înţelegere pur senzorială a artei este, fără îndoială, inferioară adevăratului ei concept" („Estetica", p. 160).

Stilistica estetică, atunci când s-ar constitui ca disciplină lingvistică – sau estetică – având ca obiect esteticitatea limbii, ar trebui să pornească de la categoriile estetice, pe care ar trebui să le identifice în limbă. Dacă pentru Croce estetica era o lingvistică

generală, pentru stilistica estetică, lingvistica generală este o estetică aplicată la limbă.

Stilistica estetică se referă la caracterul estetic al faptelor de limbă, pe când stilistica retorică, de exemplu, inventariază fapte de limbă care sunt expresive, capabile de a comunica **şi** esteticul, referenţial, nu imanent, fapte de limbă ce se înscriu în domeniul artisticului. Deci Nichita Stănescu, atunci când creează câmpuri semantice în spaţiul dintre cuvinte, el transcende limba spre „un limbaj telepatic", aşa cum însuşi spune, descoperă dimensiunea inefabilă a limbii, deci esteticitatea ei. Dacă vom considera esteticul dimensiunea absolută a lumii, stropul de eternitate din noi şi din cele ce ne înconjoară, esteticitatea limbii este dată de dimensiunea sa abisală.

Cum se creează aceasta ?

Care sunt epifaniile lingvistice, chiar şi descriptibile ale acestei transcendenţe ?

Pe această idee se poate construi o stilistică pe care o cred mai fucnţională decât stilisticile actuale, mai puţin descriptivă, mai aplicată la fenomenul artistic.

Revista de filozofie, sept. – oct. 1992

ABORDAREA PROSPECTIVĂ A ARTEI DIN PERSPECTIVĂ ESTETICĂ

Într-o comunicare trimisă în 1976 celui de-al VIII-lea Congres Internaţional de estetică de la Darmstadt susţineam că civilizaţia tehnică va fi urmată de o civilizaţie estetică şi aduceam ca argumente: estetizarea mediului prin design, estetizarea relaţiilor interpersonale prin educaţie şi democratizarea accesului la artă prin mass-media şi industria „conservelor de artă".

Încercarea mea de estetică prospectivă a dat greş, sau poate are o bătaie mult mai lungă decât cele două decenii care au trecut de atunci... Oare nu e posibilă previziunea în materie de estetică ? Eu cred că mai degrabă în comunicarea de care vorbeam am construit o utopie, proiectând în viitor nişte speranţe care sunt încă departe de a se împlini.

Îmi propun aici să schimb metoda, să încerc folosirea cât mai aplicată a metodologiei prospective, care presupune construirea unor **modele retrospective** pe baza cărora se proiectează apoi nişte **scenarii posibile** (Mihai Botez). Sau, cum se zice în istoria literaturii, pe baza unor „tendinţe" să conturez nişte „direcţii".

Care ar fi „tendinţele” manifestate în ultimele decenii în artă ? Care ar fi deci elementele „modelului reprospectiv” al artei contemporane ?

Cred că primul element şocant prin impactul pe care l-a avut asupra tuturor artelor este apariţia unor tehnici care permit practic realizarea oricărei structuri artistice imaginate. Folosirea calculatorului în elaborarea de imagini, a sintetizatorului de sunet, a materialelor plastice şi mai ales mondializarea sistemului televizual au modificat radical „poesfera”, ca să folosesc un concept fundamental al „Metapoeticii” d-lui Al. Husar.

Aceste noi tehnici au dus pe de o parte la o accentuare a **artisticului** operei, autorii fiind fascinaţi de proteicitatea unui univers practic nelimitat. Au apărut arte noi, ca **arta televizuală**, cu specii de neimaginat la mijlocul secolului, ca videoclipul, sau grafica animată de calculator, serialul science-fiction etc. Tehnica audio, holografia ş.a. permit spectacole ca cele ale Bietels-ilor, sau ale lui Michael Jakson.

Acest artistic poate fi cultivat gratuit, un fel de artă pentru artă, sau poate fi folosit la manipularea maselor de (tele)spectatori, ca în cazul cenaclului „Flacăra”. Kitsch-ul artistic proliferează şi devine din ce în ce mai atractiv, blocând inteligenţa şi sensibilitatea (tele)spectatorului (Science-fiction sau, mai recent, „Jurastic park”).

Pe de altă parte, noile tehnici conferă artistului autentic o libertate absolută: orice structură artistică devine posibilă, nu mai există limitele impuse artelor clasice de materialul în care se lucrează.

Două sunt consecinţele acestei libertăţi:

În primul rând se accentuează caracterul ficţional al operei de artă. Mutaţia aceasta a început încă în secolul trecut. Expresionismul, modernismul şi apoi postmodernismul sunt trepte ale unui fel de desemantizare a operei. Se trece de la discurs, de la

mesajul care presupune că opera este un model al realităţii, la o ontologizare a operei (Al. Husar, Toma Pavel) ce amplifică dimensiunea sa estetică. Literatura lui Mircea Cărtărescu, muzica lui Liviu Dănceanu sunt exemple în acest sens.

În al doilea rând se estompează graniţele dintre genurile artei, structura artistică a operei căpătând un caracter sincretic din ce în ce mai accentuat, de la sinesteziile impresioniste, la complexitatea artistică a producţiilor televizuale (în special videoclipul, sau serialul science-fiction).

Cele patru elemente ale „modelului retrospectiv" pe care l-am schiţat aici sunt deci: apariţia unor tehnici noi, în special electronice, care au revoluţionat structurile artistice, proliferarea kitsch-ului, accentuarea caracterului ficţional al operei de artă şi estomparea graniţelor dintre genurile artei, sincretismul structurilor artistice.

Care ar fi „scenariile posibile" pe care le deduc din acest model ?

În primul rând cred că va continua să se accentueze artisticitatea operei. Tehnicile vor continua să se dezvolte şi producţia de operă de artă, în bună parte industrializată, va duce la o abundenţă de kitsch destinat consumului, gen videoclip, sau film realizat pe calculator, cu universuri fictive, care vor răspunde plăcerii pur senzoriale a consumatorului de artă. Artistul însă, fascinat de posibilităţile nelimitate pe care i le oferă tehnica, va considera din ce în ce mai mult artisticul ca valoare intrinsecă.

Asta înseamnă că esteticul dispare ?

Cred că nu ! Esteticul este expresia relaţiei omului cu absolutul, a propriei sale nemuriri; în momentul în care esteticul va dispare, omul însuşi va înceta să mai existe.

Oricum, esteticul există mereu în natură!

În artă însă, dacă pornim de la premizele discutate, esteticul se pare că va duce spre o spiritualizare a operei, în sensul

tematizării „misterului”, a fenomenelor paranormale, a parapsihologiei, magiei, antroposofiei, a tot ce este ocult în opere care modelează dimensiunea cosmică a fiinţei umane.

Dacă în opera lui Mircea Eliade găsim o asemenea tendinţă exprimată în structuri artistice de autentică originalitate şi complexitate, ne îndoim că în viitor va mai exista această fuziune între estetic şi artisitc. Un exemplu este deja proza lui V. Andru. Presupunem că estomparea limitelor dintre genurile artei produce în acest caz opere cu un pronunţat caracter eseistic, în care filozofia, poezia şi religia, cele trei căi de accedere în absolut (T. Vianu) vor fuziona. Semne avem deja în interesul enorm pe care îl suscită scrierile lui Cioran sau Noica.

Această despărţire amiabilă a esteticului de artistic este o schizofrenie, este o expresie a declinului speciei umane, sau dimpotrivă ?

S-ar putea oare construi şi alte scenarii ?

Vă las dumneavoastră plăcerea de a continua...

Bacău, 23 oct. 1993

TUDOR VIANU ŞI DIMENSIUNEA SPIRITUALĂ A ARTEI

În monografia sa din 1966, Ion Biberi face efortul de a demonstra că Tudor Vianu a gândit o estetică foarte aproape de marxism, dă chiar citate în paralel cu „Bazele esteticii marxist-leniniste". Demonstraţia nu-i prea greu de făcut, ţinând cont de faptul că Tudor Vianu pune în centrul concepţiei sale estetice **munca**: „Concepţia centrală a sistemului a fost corelaţia artei cu munca", spune Ion Biberi (p. 135). Însuşi Tudor Vianu în „Idei trăite" (Opere, vol. IX, pp. 108-143), text scris în 1958, evită să vorbească despre „Filozofie şi poezie", deoarece în volumul din 1943 autorul pune pe acelaşi plan poezia cu filozofia şi religia, idee evident indezirabilă în 1958!

Bazându-se, ca de obicei, pe lungi trimiteri în istoria filozofiei, Tudor Vianu susţine încă de la început în acest studiu că „pietatea religioasă", cugetarea metafizică şi creaţia artistică" au o rădăcină comună şi încă din Antichitate există conştiinţa faptului că „cine înţelege sau contemplă execută un act deopotrivă cu al adoraţiei" („Filozofie şi poezie", ed. Casa Scoalelor, 1943, p. 16). Observând că unitatea filozofiei cu arta şi religia nu înseamnă

şi identitatea lor, Tudor Vianu spune: „...filozofia şi arta presupun şi ele un absolut, în lipsa căruia atât una cât şi cealaltă n-ar fi decât nişte jocuri sterile şi înşelătoare. În cazul filozofiei şi artei, absolutul trebuie numai să existe, pe când în acel al experienţei religioase, el trebuie să intervie. Viaţa religioasă este alcătuită din dialogul dintre om şi Dumnezeu. Absolutul rămâne însă mut şi nemişcat în faţa filozofului şi artistului, a căror lucrare de încercuire, pătrundere şi răsfrângere se constituie cu toate astea. Filozoful încearcă deslegarea enigmei absolutului şi artistul năzuieşte către întocmirea unei imagini a lui cu mijloace pur umane." (op. cit., p. 17).

Dezvoltând aceste idei, s-ar părea că ilustrul estetician se îndepărtează de teza principală a esteticii elaborate cu aproape zece ani înainte. Dacă artistul „năzuieşte către întocmirea unei imagini a absolutului", asta înseamnă că esenţa artei stă tocmai în revelaţie, iar opera de artă este o epifanie a acestui absolut. În acelaşi volum însă, în studiul „Permanenţa frumosului", autorul spune: „...armonia mecanică a universului este una din cele care pot comunica spiritului ideea de armonie. Al doilea produs armonios al lumii este arta." (op. cit., p. 206). Iată deci că absolutul devine sensibil în **armonie** – idee amplu dezvoltată în „Estetica" – şi dacă armonia lumii, a cosmosului, este opera lui Dumnezeu, armonia artei este opera artistului: „Există totuşi un singur produs omenesc, care realizează armonia de pe acum şi în fiecare moment al manifestării lui. Acest produs al spiritului şi îndemânării este arta" (op. cit., p. 251). Punând accent pe „îndemânare", deci pe dimensiunea artistică a operei, Tudor Vianu consideră arta drept cel mai înalt produs al muncii, ba mai mult, consideră că orice produs al muncii care atinge perfecţiunea în felul său este o operă de artă: „Caracter estetic atribuim în fine tuturor produselor muncii omeneşti care prin sistemul închis al factorilor şi elementelor lor, nereclamând nici adaosuri nici

retuşări, amintesc perfecţiunea artei." (op. cit., p. 261). Această exagerare fusese oarecum estompată în „Estetica", unde îl criticase pe Et. Souriau în termeni destul de aspri: „Oricare ar fi meritele lui Souriau în vederea înlănţuirii artei cu alte forme ale muncii, ea rămâne totuşi excesivă şi în parte inexactă" („Estetica, Ed. 1968, p. 77). Cauzele pentru care Tudor Vianu nu accepta ideea „artei aplicate" (sau a „artei implicate", cum spunea Souriau) erau două: caracterul **areal** al operei de artă şi **perfecţiunea** ei. Despre noţiunea de „areal" nu vom vorbi aici, dar vom arăta că perfecţiunea face din operă o imagine a cosmosului: „Operele de artă cele mai deosebite stau alături, fără ca pe limita coexistenţei lor să se schiţeze vreo coliziune, ca tot atâtea **cosmosuri** (s.n.) închise în ele însele" („Filozofie şi poezie", ed. cit., p. 252), sau: „Operele de artă, considerate ca pure organizaţii estetice, sunt rezultatele cele mai autonome ale muncii omeneşti" („Estetica", ed. cit., p. 78). Aşadar caracterul închis, autonom al operei este dat chiar de perfecţiunea ei, iar „o operă de artă nedesăvârşită este nu numai un prilej pierdut, pentru că nimeni n-o mai poate reface şi desăvârşi, dar şi o adevărată înfrângere a spiritului în năzuinţa lui către armonie, în singurul domeniu în care ea poate fi atinsă de pe acum. S-a vorbit despre responsabilitatea morală a artistului. Iată că există şi responsabilitatea lui metafizică, rezultată din tot ce putem cunoaşte despre locul lui în mijlocul lumii." (op. cit., p. 264).

În măsura în care sunt produse ale muncii, operele de artă sunt nu doar o imagine a armoniei cosmice, universale, ci şi o expresie a perfecţiunii tehnice. „Se poate spune că arta este idealul întregii tehnici omeneşti, dar în acelaşi timp că ea este produsul tehnic care a atins perfecţiunea naturii", spunea filozoful în „Estetica" sa (ed. cit., p. 78). Interesul pe care Tudor Vianu l-a arătat stilisticii, de la „Arta prozatorilor români", la „Problemele metaforei..." arată că dimensiunea artistică, aş zice chiar artizanală

a operei l-a fascinat mereu. Asta nu înseamnă că n-a păstrat, chiar şi în studiile de după 1947, efigia esteticului ca singurul semn de nobleţe al artei. Încă de la tratatul său de estetică, Tudor Vianu spunea: „În ceea ce priveşte valoarea estetică, deşi bunurile pe care le determină par a fi supuse mobilităţii şi felurimii istorice, caracterul acesta (...) decurge din imixtiunea unor elemente extraestetice, în timp ce ceea ce rămâne **specific estetic** în ele posedă un caracter **absolut**" (ed. cit., p. 51). Absolutul conferă valorii estetice un loc privilegiat printre valori alături de adevăr şi bine, toate fiind expresii ale armoniei lumii: „Dacă **adevărul** este armonia ideilor, **frumosul** este armonia aspectelor sensibile. Cât despre **bine**, el pare a nu fi altceva decât armonia faptelor şi tendinţelor, perfecta lor încatenare în planul moral al sufletului individual şi în acela al societăţii." („Filozofie şi poezie", ed. cit., p. 239).

Pentru axiologul Tudor Vianu, opera de artă este bun şi valoare în acelaşi timp: „Valorile se găsesc într-un raport de transcendenţă faţă de bunuri. Altfel ni se înfăţişează însă raportul în care se găseşte valoarea faţă de bun în cazul valorii şi bunului estetic. Aci valoarea se găseşte topită în bun, valoarea şi bunul fac una şi aceeaşi fiinţă: raportul dintre ele este de imanenţă." („Estetica", ed. cit., p. 52).

Valoarea operei, chiar dacă este obţinută prin muncă, prin tehnică, vorbeşte despre vocaţia spirituală a omului, despre propria sa nemurire şi îi dă în acelaşi timp sentimentul că este nemuritor. „Opera de artă poate fi înţeleasă ca un adevărat program al vieţii spirituale a omului" (op. cit., p. 262), ar trebui să conchidem alături de Tudor Vianu.

Bacău, 29 oct. 1994

ELEMENTE DE SPIRITUALITATE ÎN „GLOSSĂ” DE MIHAI EMINESCU

În celebra sa „Operă a lui Mihai Eminescu”, G. Călinescu afirmă: „Capodopera acestei satire ideologice, fără obiect, este **Glossa**, care, printr-o sublimă scamatorie de idei, voieşte a învedera proasta mecanică a lumii. (...) Strofa cu înfăţişare etică e doar o capcană abia acoperită a sarcasmului. (...) O pildă de şireată disimulare o găsim în acel stângaci „Nu băga nici chiar de seamă...” care sună a naiv percept şcolar, dar de sub care adevărul amar iese în toată mărimea lui. (...) Acest mod de a masca satira, de a o amesteca cu o conştiinţă superioară a lumii, de a face din nemernicie aproape o virtute necesară învârtirii cosmice pe care o sfătuieşti altora (...) e rar în poezie” (op. cit., ed. BPT, vol. IV, pp. 90-92).

Rar s-a văzut o judecată mai falsă asupra unui text eminescian, de o suficienţă şi de o superficialitate jenante.

Glossă este de fapt un scurt şi cuprinzător **tratat de mistică** în care găsim idei asemănătoare celor din mistica orientală, dar şi celor prezente în Biblie sau în scrierile patristice. Spun „asemănătoare”, cum asemănătoare sunt căile recomandate de misticii din toate religiile lumii, dar în acelaşi timp originale, căci Mihai Eminescu a reuşit să-şi elaboreze propria sa mistică,

sintetizată în **Glossă**. Alain Guillermou observă că, dacă în versurile din anul 1874 erau vizibile influenţe mai ales din Schopenhauer, versiunea finală este originală. Ea este o mistică personală dedusă din viziunea sa metafizică asupra lumii, care este teoria despre **Archaeus**. „Nu-i uşor de priceput ce-i Archaeus, pentru că-i etern – spune Eminescu. Şi etern este tot ceea ce este întotdeauna de faţă...în acest moment. Nu ce au foat, căci au fost stări de lucruri. **Ce este**. Numai dacă vremea ar sta locului am putea vedea lămurit ce-i etern". „Vreme trece, vreme vine", spune poetul în **Glossă**. „Viitorul şi trecutul / Sunt a filei două feţe / (...) Tot ce-a fost ori o să fie / În prezent le-avem pe toate", iată ideea centrală a misticii eminesciene, dar o idee pe care o găsim şi la sfinţii părinţi. „Sfântul Simeon Noul Teolog spunea că cel care a văzut lumina necreată şi s-a unit cu Dumnezeu nu aşteaptă a doua venire a Mântuitorului Hristos, ci o trăieşte în prezent. În acest fel veşnicia ne îmbrăţişează în fiecare clipă, iar trecutul, prezentul şi viitorul sunt trăite esenţial într-o unitate nedespărţită – în aşa-numitul „timp condensat" („Psihoterapia ortodoxă", pp. 31-32).

Nu vreau să susţin neapărat că Eminescu era un teolog ortodox, el însuşi afirmă: „Eu sunt budist. Nefiind creştin simplu, ci creştin ridicat la puterea a 10-a" (ms. 2275 bis, f.8), sau „Eu nu cred nici în Iehova / Nici în Buddha-Sakya-Muni..." Ceea ce afirm însă cu toată convingerea este faptul că **Glossă** nu este „o sublimă scamatorie de idei", cum spune G. Călinescu, ci un adevărat tratat de mistică, formulat aforistic, precum cartea lui Solomon. Nu este vorba de influenţe, ci este vorba de similitudini cu mistica patristică, sau cu mistica orientală.

Hierotheos Vlachos spune, în „Psihoterapia ortodoxă": „Isihia ortodoxă este metoda care-l ajută pe om să-şi găsească echilibrul, să evolueze de la chipul lui Dumnezeu la asemănarea cu el" (p. 19), iar Sfântul Isaac Sirul afirmă: „Unul care a fost în

stare să înţeleagă bine că toate se sfârşesc la fel, nu are nevoie de alt învăţător ca să se lepede de lume. Legea cea firească, dată de la început omului, este contemplarea făpturii sale" („Cuvinte despre nevoinţă, p. 42). Eminescu spune, la rândul lui: „Tu aşează-te deoparte / Regăsindu-te pe tine / Când cu zgomote deşarte / Vreme trece, vreme vine".

„Calea spre cunoştinţa (urcuşul duhovnicesc) este nepătimirea şi smerenia, fără de care nimeni nu va vedea pe Dumnezeu. O consecinţă a cunoaşterii duhovniceşti este dobândirea darului deosebirii gândurilor; aflat în stare de har, omul poate deosebi răul de bine, energiile create de cele necreate, energiile satanice de cele ale lui Dumnezeu. Nepătimirea naşte discernământul", spune Sfântul Maxim Mărturisitorul. Eminescu afirmă, la rândul lui: „Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui / Joace unul şi pe patru / Totuşi tu ghici-vei chipu-i / Şi de plânge, de ce ceartă / Tu în colţ petreci în tine / Şi-nţelegi din a lor artă / Ce e rău şi ce e bine".

Nepătimirea (nu trebuie nici să plângi, nici să te cerţi!) este „esenţa creştinismului", după Hierotheos Vlachos. Ea constă în „vindecarea omului de patimi, astfel încât el să poată ajunge la comuniunea şi unirea cu Dumnezeu" (op. cit., p. 33). „Pentru cei care au experienţa descătuşării de tirania patimilor, semnul nepătimirii este: a rămâne în toate netulburat şi fără teamă, ca unul ce a primit să poată toate prin harul lui Dumnezeu", cum spune Sfântul Petru Damaschin (apud. „Psihoterapia ortodoxă, p. 344). La rândul său, Eminescu spune: „Cu un cântec de sirenă / Lumea-ntinde lucii mreje / Ca să schimbe-actorii-n scenă / te momeşte în vârteje; / Tu pe-alături te strecoară / Nu băga nici chiar de seamă / Din cărarea ta afară / De te-ndeamnă, de te cheamă".

Sfântul Isaac Sirul spune: „Cine poate să rabde o nedreptate, chiar dacă îi dă mâna s-o înlăture, a primit mângâierea lui Dumnezeu" (op. cit., p. 44), sau: „Micşorează-te pe tine în faţa

tuturor oamenilor şi ridicat vei fi deasupra fruntaşilor din veacul acesta. (...) Nu fi mare în micimea ta, ci lasă-te micşorat în mărimea ta". (idem., p. 52). Aceeaşi idee profundă o găsim şi la Eminescu, nu o „satiră ideologică fără obiect", cum spunea G. Călinescu, în strofa: „Nu spera când vezi mişeii / La izbândă făcând punte / te-or întrece nătărăii / De ai fi cu stea în frunte / Teamă n-ai, căta-vor iarăşi / Între dânşii să se plece / Nu te prinde lor tovarăş / Ce e val, ca valul trece".

În sfârşit, l-aş mai cita pe sfântul Ioan Scărarul, care în „Scara raiului" spune: „Oamenii superiori îndură insultele cu mărinimie şi cu bucurie, iar sfinţii şi cuvioşii trec pe lângă cei care-i laudă fără a suferi vreun rău" (p. 357), idee prezentă şi la Eminescu: „De te-ating, să feri în lături / De hulesc, să taci din gură / Ce mai vrei cu-a tale sfaturi / Dacă ştii a lor măsură: / Zică toţi ce vor să zică / Treacă-n lume cine-o trece / Ca să nu-ndrăgeşti nimica / Tu rămâi la toate rece".

Această repede ochire aruncată asupra **Glossei** ne arată că s-ar putea scrie o carte de mistică dezvoltând fiecare strofă într-un amplu capitol. Şi încă n-am discutat despre semnificaţia unor cuvinte esenţiale în gândirea mistică, aşa cum sunt **cale** („Eu sunt Calea, Adevărul, Viaţa" spune Iisus Hristos, dar şi „Dao" a lui Lao Tzi), **lume**, **mască** („maya" în mistica orientală) etc.

Geniul eminescian îşi dă măsura în fiecare vers, nimic din ce-a scris Eminescu nu-i „scamatorie de idei" şi **Glossa** rămâne unul dintre textele fundamentale ale literaturii române.

Bacău, 28 oct. 2000

DICŢIONAR DE TERMENI

ABSOLUT – Mod de a caracteriza existenţa în totalitatea sa, caracterul infinit în timp şi spaţiu al materiei în mişcare. Nelimitat, etern.

ALEATOR – Întâmplător.

ALEGORIE – Un fel de metaforă (v.) amplă, în cuprinsul căreia se realizează un transfer din planul abstract al unor înţelesuri de adâncime în cel figurativ de suprafaţă. Un exemplu îl constituie fabula, în care atât şirul de personificări, cât şi metafora amplă constiutită de naraţiune sunt uşor de decodat (v.), poate tocmai datorită amplorii metaforei.

ALGORITM – În matematică, denumeşte un ansamblu de reguli şi operatori cu ajutorul căruia, pornind de la anumite date, se ajunge la un anumit rezultat. Evident, în creaţia artistică, unde „rezultatul" este opera de artă care se caracterizează prin originalitate, nu putem vorbi de „algoritm" în sensul matematic al cuvântului dar, aşa cum se foloseşte şi în cibernetică (M. Beliş), termenul de „algoritm" poate fin înţeles într-un sens mai larg ca totalitate a elementelor – inclusiv euristice – care contribuie la obţinerea unui anumit rezultat. În estetică numim deci algoritm totalitatea elementelor care contribuie la procesul de creaţie.

Eficacitatea acestui algoritm nu depinde de ordinea aplicării regulilor şi operatorilor ca-n algoritmul matematic, ci de prezenţa combinatorie a elementelor algoritmului.

AMBIGUITATE – Condiţie fundamentală a limbajului poetic, ambiguitatea este însuşirea unui cuvânt de a avea mai multe semnificaţii în funcţie de contextul (v.) în care apare, context care permite stabilirea unor comparaţii sau antiteze generatoare de semnificaţii diverse. A nu se confunda cu *echivocul*, care este doar un caz particular al ambiguităţii şi presupune un dublu sens al cuvântului, de cele mai multe ori unul dintre sensuri fiind obsecn, grosolan, cu *ironia* care presupune afirmarea unui punct de vedere în realitate negat, sau cu *omonimia.* Ambiguitatea a fost studiată amplu de William Empson în „Seven Types of Ambiguity", 1930. În româneşte s-a tradus acest studiu fragmentar în „Poetică şi stilistică. Orientări moderne", Prolegomene şi antologie de Mihai Nasta şi Sorin Alexandrescu, Ed. Univers, Buc., 1972, pp. 299-308. Trad. integrală, Buc., 1981.

ARTISTIC – Calitatea pe care o are un anumit obiect creat de om de a fi expresiv, datorită aplicării unor anumite tehnici sau datorită unor abilităţi ale creatorului. Această calitate nu este proprie numai operelor de artă, ci şi celorlalte obiecte create de om în măsura în care ele sunt realizate pe baza tehnicilor artistice, prin proiectare design (v.). În opera de artă, artisticul implică esteticul (v.), în timp ce în proiectarea design sau în Kitsch artisticul există independent de estetic. Valoarea artistică a unei opere este cu atât mai mult receptată de consumatorul de artă, cu cât acesta este el însuşi iniţiat în tehnicile artistice. Pentru receptarea mesajului operei nu este însă absolut necesară această iniţiere, deşi trebuie să spunem că un cunoscător al tehnicilor

artistice receptează mesajul mult mai nuanţat, mai amplu şi mai profund.

ASIMILAŢIE GENETICĂ – În genetică, termen introdus de Waddington, care numeşte astfel fenomenul fixării ereditare, genoptice, a unui fenotip legat de o schimbare a mediului.

BLACK-BOX –(Cutie neagră) – Metodă de bază a ciberneticii, fundamentată teoretic de W.R. Asgby (1956), care presupune cercetarea comportamentului unui sistem complex sau hipercomplex pe baza corelării *intrărilor* şi a *ieşirilor*, făcându-se abstracţie de transformările, procesele ce se petrec în interior, de caracteristicile elementelor componente ale sistemului.

CANAL – În teoria informaţiei, mijloc de comunicare a informaţiei de la emiţător (v.) la receptor (v.).

COD – Sistem de simboluri care este folosit pentru reprezentarea şi transmiterea unor informaţii (mesaje).

CODARE – Acţiunea de a coda. Reprezentarea către emiţător (v.) a unei anumite informaţii prin semnele unui cod în scopul transmiterii lor printr-un mijloc de comunicare numit canal (v.) către un receptor (v.).

CONDENSARE – În psihanaliză, proces prin care într-un singur comportament, gest sau imagine sunt acumulate şi sibolizate o multitudine de sensuri, tendinţe inconştiente şi trebuinţe. Este una din caracteristicile visului.

CONOTAŢIE – În opoziţie cu denotaţie (v.) denumeşte în stilistică pluralitatea de sensuri – diferite de sensul propriu – pe

care un cuvânt le capătă datorită contextului (v.) în care apare. Limbajul poetic este cu atât mai expresiv, cu cât conotaţiile cuvintelor folosite sunt mai complexe.

CONTEXT – Totalitatea cuvintelor, expresiilor, frazelor care influenţează înţelegerea denotaţiei (v.) şi mai ales a conotaţiilor (v.) unui cuvânt, expresie sau frază. Prin extensie, numim context şi condiţiile istorice, culturale, psihice, sociale etc. ce pot influenţa înţelegerea denotaţiei şi/sau conotaţiilor unui cuvânt, expresie sau frază.

CREATIVITATE – În psihologie, cel mai înalt nivel comportamental uman, capabil de a antrena şi focaliza toate celelalte nivele de conduită biologică şi logică, precum şi toate însuşirile psihice ale unui individ în vederea realizării unor produse ce se caracterizează prin originalitate, noutate, valoare şi utilitate socială.

DECODARE – Acţiunea de a decoda. Transformarea mesajului codat primit de la emiţător (v.) prin canal (v.) într-o informaţie inteligibilă pentru receptor (v.).

DECUPAJ – Termenul, împrumutat din cinematografie, a fost introdus în metodologia critică de Lucien Goldman şi dezvoltat de Serge Doubrovsky şi denumeşte acţiunea de delimitare a unor structuri semnificative, a unor supersemne (v.) în cadrul operei de artă, în scopul analizei critice. Valoarea semnificativă a fragmentului a fost relevată şi de Luigi Pareyson, însă pentru a exista această valoare, decupajul trebuie făcut cu grija de a nu fragmenta unităţile structurale semnificative – supersemnele.

DENOTAŢIE – În opoziţie cu conotaţia (v.), denumeşte sensul propriu, de dicţionar, al unui cuvânt. Dacă limbajul poetic se caracterizează în general prin conotaţie, limbajul ştiinţific se caracterizează prin denotaţie.

DEPLASARE – În psihanaliză, mecanism inconştient de trasnferare a unei încărcături psihice fie numai afective, fie mai complexe de la obiectul ei direct la un alt obiect. Această deplasare se produce printr-un lanţ asociativ şi este foarte importantă în interpretarea viselor.

DESIGN – Numit şi „estetică industrială", designul se ocupă de proiectarea produselor industriale de serie „...şi după legile frumosului", cum zicea Marx, cu alte cuvinte de îmbinarea în acelaşi obiect produs în serie a caracteristicilor optime tehnice, economice şi artistice. Obiectul tehnic capătă în acest fel şi o dimensiune artisitcă, ceea ce contribuie la integrarea sa şi sub raport psihic în viaţa oamenilor. Prin extensie, s-a atribuit designului şi domeniul comunicaţiilor vizuale, ca şi cel al esteticii mediului înconjurător. Cum atât teoria, cât şi practica designului sunt în plină constituire, asemenea imprecizii în definirea domeniului sunt explicabile. Jaques Vièmot spune: „Estetica industrială este ştiinţa frumosului în domeniul producţiei industriale. Domeniul său este cel al locului şi ambianţei muncii, al mijloacelor de producţie şi al produselor." Victor Papanek dă următoarea definiţie: „Designul este sinteza ştiinţei, artei şi tehnologiei. Este instrumentul cel mai puternic pus vreodată în mâinile oamenilor, permiţând acestora să modifice mediul propriu şi prin urmare pe ei înşişi. Este de datoria noastră să uzăm de acest instrument cu discernământ şi grijă." Una dintre definiţiile oficiale elaborate de ICSID este: „Funcţia esteticii induatriale este de a da o asemenea formă obiectelor şi serviciilor, încât ele să contribuie

la desfăşurarea vieţii oamenilor eficient şi cu satisfacţie". La noi a scris o „Introducere în estetica industrială" Ionel Achim (Editura ştiinţifică, 1968), şi Paul Constantin: „Industrial Design" (Ed. Meridiane, 1973). Revista „Estetica industrială. Design" a apărut în anii 1973-1974.

DICTEU AUTOMAT – Procedeu de creaţie artistică teoretizat de André Breton, existent şi înainte de suprarealism, care constă în înregistrarea mecanică a gândurilor, imaginilor, sentimentelor în absenţa oricărui control al raţiunii, a oricărui scop moral, estetic etc., înregistrare care duce la „inspiraţie pură".

ECTOSEMANTIC – (*sau exologic)* – Parte a mesajului exprimabilă prin gesturi, mimică, intonaţie, sau care rezultă din ambiguitatea (v.) cuvintelor. Nu are sens logic şi nu poate fi verbalizată. Unii o consideră purtătoarea dimensiunii estetice a mesajului, confundând astfel esteticul cu psihologicul.

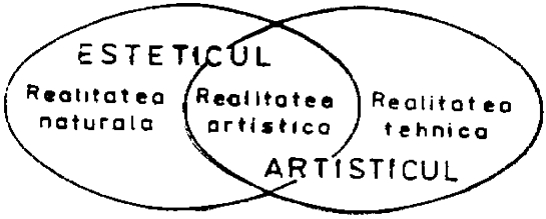
ELABORARE SECUNDARĂ – În psihanaliză, denumeşte înlănţuirea imaginilor din vis într-un fel de scenariu care poate fi povestit.

EMIŢĂTOR – În teoria informaţiei numit şi *sursă* este cel care transmite o informaţie (mesaj) printr-un canal (v.) spre un receptor (v.).

ENTROPIE – În teoria informaţiei, Shannon a numit „entropie" incertitudinea medie a unei experienţe cu „n" rezultate posibile, datorită asemănării formulei după care se calculează aceasta cu formula entropiei din fizică. Aici, entropia indică gradul de ireversibilitate al proceselor fizice, în special al transformării energiei. Entropia măsoară gradul de dezordine al

unui sistem fizic, adică diversitatea microstărilor care determină o macrostare. Conform celui de al doilea principiu al termodinamicii, evoluţia unui sistem fizic închis (adiabatic) se face totdeauna în sensul creşterii entropiei, deci al dezordinii. Atunci când sistemul este deschis, entropia scade prin achiziţie de informaţie şi acest proces se numeşte *negentropie*. În estetica informaţională (v.) entropia numeşte elementul de noutate existent în operă, de inovaţie şi originalitate, pe când negentropia numeşte elementul de ordine, de conformitate cu normele cunoscute. (v. V.E.Maşek: „Artă şi matematică", Ed. pol., Buc., 1972).

ESTETIC – Calitate specifică operei de artă, care a fost definită diferit de-a lungul timpului. Identificată de cele mai multe ori cu *frumosul*, în prezent este confundată cu *artisticul* (v.), După părerea noastră, esteticul este acea calitate a operei de artă – sau a realităţii naturale – care dă omului care o contemplă sentimentul integrării în cosmic, în absolut, în infinit, îi dă sentimentul propriei sale nemuriri, a faptului că el însuşi face parte din infinitatea materiei în mişcare. Sentimentul mioritic, sentimentul ciobanului din baladă pentru care moartea este o nuntă de proporţii cosmice – alegorie a intrării sale în natură – este prin excelenţă estetic. Perfecţiunea artistică poate da ea însăşi acest sentiment (T. Vianu), de aici confuzia între cele două categorii. Raportul dintre ele ar fi, după părerea noastră, cel din schema următoare:



Aplicarea artisticului la realitatea tehnică prin design (v.) îi conferă acesteia dimensiune estetică şi o apropie astfel de realitatea naturală, ambientul tehnic devenind astfel pentru om la fel de familiar, generator de sentiment mioritic, ca şi natura.

ESTETICA GENERATIVĂ – Disciplină estetică de graniţă care studiază arta din perspectivă cibernetică, având ca scop elaborarea unor algoritmi capabili să conducă la realizarea unor opere de artă cu ajutorul calculatoarelor electronice. La noi se ocupă cu asemenea cercetări Radu Bagdazar.

ESTETICA INFORMAŢIONALĂ – Disciplină estetică de graniţă care urmăreşte aplicarea teoriei informaţiei şi a altor teorii matematice la studiul artei. La noi se ocupă cu asemenea cercetări Victor Ernest Maşek.

ESTETICA SEMIOTICĂ – Disciplină de graniţă care urmăreşte aplicarea semioticii la studiul artei. La noi se ocupă cu asemenea cercetări Radu Cezar.

EURISTICA – Disciplină care studiază capacitatea omului de a descoperi şi a inventa, capacitate bazată pe gândire divergentă,, imaginaţie, creativitate, originalitate. În cercetarea ştiinţifică euristica se opune algoritmitizării, pe când în creaţia artistică procedeele euristice fac parte integrală din algoritmul procesului de creaţie.

EXOLOGIC- v. ectosemnatic.

EXORDIU – În retorică, începutul unui discurs, cuprinzând pregătirea şi captarea bunăvoinţei auditoriului. Când lipseşte, se spune că discursul începe „ex abrupto”.

FEED-BACK- Conexiune inversă, retroacţiune – unul din principiile ciberneticii, care desemnează informaţia provenită de la efector sau de la „ieşirea" sistemului semnalizând diferite efecte, condiţii noi, eficienţa acţiunii sau a comenzii şi este adresată „intrării" sistemului cu scopul optimizării acţiunii prin *autoreglare*.

FIGURABILITATE – În psihanaliză, se referă la faptul că visul selectează şi transformă gândurile şi dorinţele astfel încât ele să fie reprezentabile în imagini, mai ales vizuale. Deplasarea (v.) acestora se face deci către imagini.

INCONŞTIENT – Zonă a psihicului aconştientă, studiată mai ales de psihanaliză, cuprinzând mai multe forme greu de stabilit deoarece inconştientul este greu sau deloc conştientizabil. G. Dwelshauvers stabileşte următoarele forme: ereditar, psihofiziologic, mnezic, afectiv, raţional (generator de sinteze mintale), latent activ (de care ţine spontaneitatea şi telepatia), automatic (echivalent cu subconştientul) şi coconştient. După M. Ralea, există doar trei forme: automatic, afectiv şi funcţional. După S. Freud, manifestarea cea mai pregnantă a inconştientului – graţie căreia îl putem studia – este visul.

INEFABIL –Care nu poate fi exprimat în cuvinte. În sens larg, se confundă cu ectosemanticul (v.). În sensul cu care este folosit în teoria literaturii, inefabilul se referă la acel „nu ştiu ce" al mesajului unei opere, care nu poate fi interpretat în cuvinte, rezultat al ambiguităţii (v.) şi purtător, în parte, al dimensiunii estetice a mesajului. Dacă nu ar exista inefabilul, cum pretinde Şerban Cioculescu, opera de artă ar putea fi echivalată perfect de interpretarea critică.

KITSCH- În estetică denumeşte pseudoarta, fie că este vorba de artă de prost gust, fie că e vorba de falsuri artistice, fie că e vorba de reproduceri după opere celebre. În Kitsch artisticul (v.) există – cât există – fără estetic (v.), sau în cazul reproducerilor esteticul nu dispune de artisticul necesar exprimării sale complete. Prezent mai ales în artizanat, Kitsch-ul se dezvoltă şi în artă în condiţiile industrializării şi serializării produselor artistice şi creează implicit un public kitsch, receptiv la asemenea produse. Teoretizat de Herman István în „Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei" (trad. rom., E.P., Buc., 1973), este mai subtil discutat de Ion Pascadi în „Arta de la A la Z", Editura Junimea, Iaşi, 1979.

LIMBAJ – Sistem de semne servind pentru comunicarea unor mesaje. Limba este un limbaj, dar există şi un limbaj al artei, şi limbaje artificiale în care se codează informaţia pentru calculatoare electronice etc.

MASS-MEDIA – Totalitatea tehnicilor de comunicare în masă a informaţiilor (radio, televiziune, presa scrisă, discuri, cinematograf, magnetofon etc.).

MESAJ – În teoria informaţiei, un grupaj de informaţii codate, transmise de un emiţător (v.) printr-un canal de informaţii (v.) către un receptor (v.). În teoria literaturii, mesajul unei opere reprezintă totalitatea ideilor, sentimentelor, sensurilor, atitudinilor pe care aceasta le comunică. După părerea noastră, mesajul unei opere de artă are trei dimensiuni: *ideologică* (politic, social, moral, filozofic), *tematică* (tema creaţiei, tema morţii, tema iubirii, a naturii, a satului, a intelectualului, a războiului etc.) şi *estetică* (tragicul, sublimul, frumosul, graţiosul, comicul, grotescul, dramaticul, eroicul). Interferenţa lor duce la complexitatea deosebită, inepuizabilă a mesajului artistic, ce îl

deosebeşte de orice fel de alte mesaje studiate de teoria informaţiei.

METAFORA- Figură de stil prin care un cuvânt capătă o altă semnificaţie decât semnificaţia lui proprie, denotativă, de dicţionar, pe baza unei comparaţii subînţelese. A nu se confunda cu *metonimia*, care presupune schimbarea semnificaţiei unui cuvânt pe baza altor relaţii stabilite în context, decât comparaţia.

MIMESIS- Principiu estetic elaborat în antichitate, potrivit căruia arta este imitarea realului. Aristotel observă totuşi că „datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple, în marginile verosimilului şi ale necesarului".

MIT – naraţiune arhaică despre zei, eroi sau oameni, despre forţe ale naturii sau ale societăţii, despre evenimente sau locuri reprezentate adesea ca fiinţe umane (antropomorfic). Mitul exprimă în general străvechi năzuinţe şi sentimente omeneşti, sau explică, cu mijloacele fabulosului şi ale fantasticului, diferite fenomene ale naturii sau evenimente din istorie.

MODEL – În cibernetică, modelul este un sistem teoretic (logic-matematic) sau material cu ajutorul căruia pot fi studiate proprietăţile şi transformările unui alt sistem mai complex (sistemul original) cu care prezintă o anumită analogie. Modelele pot fi *ideale* (teoretice), când este vorba de o reprezentare sau de o construcţie logică-matematică (ex.: modelul atomului, modelul cosmologic), sau *materiale* (ex.: macheta unei construcţii). Modelele mai pot fi de aceeaşi natură cu sistemele originale, diferind doar ca dimensiuni sau complexitate (machetele) şi se numesc *similare*, sau de altă natură (schemele, formulele) şi se

numesc *analogice*. Modelul tinde concomitent să se apropie de obiect pentru a-l aproxima mai bine, şi să se depărteze de el, pentru a i se aplica mai eficient o metodă inaplicabilă originalului (ex.: un mulaj anatomic în învăţământul medical). În psihologie se vorbeşte de *model intern* al unui obiect, fenomen etc., de fapt o reprezentare a realităţii în conştiinţă. După părerea noastră, opera de artă este un model al realităţii asemănător modelelor de mai sus, însă diferind de ele din punct de vedere teleologic. În timp ce scopul modelelor în cercetarea ştiinţifică este aplicarea metodei de cercetare numită modelare (v.), scopul modelelor artistice care sunt operele de artă este relevarea dimensiunii estetice (v.) a realităţii.

MODELARE – Acţiunea de a realiza un model (v.) în cazul nostru acţiunea de a crea o operă de artă. A nu se confunda cu *metoda modelării*, care este metodă de cunoaştere ştiinţifică a realităţii, metodă de bază a ciberneticii alături de black-box (v.).

NOTAŢIE – Tehnică poetică opusă discursului, folosită mai ales de simbolişti şi urmărind să sugestioneze. Alături de sinestezie (v.), cea mai importantă tehnică a simbolismului. „În limbajul clasic – spune Roland Barthes – raporturile sunt cele care conduc cuvântul, apoi îl duc îndată spre un înţeles mereu proiectat înainte. În poezia modernă raporturile nu sunt decât o extensiune a cuvântului... Raporturile fixe fiind abolite, cuvântul nu mai are decât un plan vertical; este ca un bloc, ca un stâlp care se afundă într-o totalitate de sensuri, de reflexe şi de remanenţe; este un semn în picioare.”

ONIRIC – Tot ce se raportează la vis, tot ce este de natura visului. Procedeu principal de creaţie al suprarealiştilor, alături de dicteul automat (v.).

PERORAŢIUNE – În retorică, finalul unui discurs, caracterizat prin efortul oratorului de a căpăta adeziunea auditoriului.

PERSONAJ – În artă, o ipostază a prezenţei umane relevată ca personalitate. Numite şi *eroi,* personajele sunt modele mai mult sau mai puţin complexe ale oamenilor din realitate, sau ipostaze alegorice ale unor idei sau sentimente.

PERTURBAŢIE – În teoria informaţiei reprezintă distorsiunile apărute pe canal (v.) care pot influenţa calitatea transmiterii mesajului. Se mai numeşte şi *zgomot*.

RECEPTOR – În teoria informaţiei, cel care primeşte o informaţie (mesaj) prin canal (v.) de la un emiţător (v.).

REDUNDANŢA – Prolixitate. Surplusul relativ de semne conţinut de un mesaj (v.). Redundanţa prea mare face ca mesajul să fie greoi, plictisitor, dar lipsa ei face ca mesajul să fie greu de receptat datorită densităţii sale. În funcţie de cantitatea de redundanţă, mesajul poate oscila între originalitate perfectă şi banalitate perfectă. Valoarea mesajului pentru receptor este dependentă de relaţia dintre cantitatea de noutate conţinută de mesaj şi cantitatea pe care este capabil să o perceapă, să o preia din acest mesaj. Redundanţa nu trebuie confundată cu informaţia irelevantă, nesemnificativă care poate exista în mesaj, aceasta reprezintă „zgomot”, este o informaţie parazitară.

REPERTORIU DE SEMNE – Totalitatea semnelor dintr-un cod folosite de emiţător la codarea (v.) mesajului şi de receptor la decodarea (v.) mesajului. Atunci când repertoriul de semne al

emiţătorului nu coincide cu repertoriul de semne al receptorului, mesajul este neinteligibil, nu se transmite.

SCRIITURA – termen folosit mai ales de noua critică franceză pentru a denumi totalitatea elementelor care individualizează un text, deci apropiat de „stil", dar mai complex decât acesta.

SEMANTIC – Opus lui ectosemantic (v.), parte a mesajului (v.) exprimabilă prin cuvinte, expresii, propoziţii care au un sens logic.

SEMANTICĂ – Disciplină care se ocupă de sensurile cuvintelor, expresiilor, propoziţiilor, în ansamblu de funcţia semnificatoare a limbii sau a altor coduri (v.).

SEMIOTICĂ – Ştiinţa generală a semnelor şi a sistemelor de semne, lingvistice şi extralingvistive, constituite sau nu în cod. Părţile sale sunt: *semantica, sintactica,* şi *pragmatica.*

SEMN – Un element perceptibil prin simţuri, care reprezintă, indică sau exprimă ceva diferit de sine însuşi. Ferdinand de Saussure, cel care a folosit primul acest termen *în lingvistică*, consideră că semnul reprezintă o fuziune între *un concept*, pe care propune să-l numim semnificat (v.) şi o imagine acustică, pe care propune să o numim semnificant (v.). Preluând de la lingvistică teoria semnului, semiotica (v.) studiază şi alte multe tipuri de semne decât cele acustice (cuvintele limbii). Astfel sunt semne naturale, sau materiale (mişcarea crengilor unui copac semnifică pentru un privitor vântul) şi semne artificiale, care la rândul lor pot fi analogice cu obiectul semnificat (o fotografie), sau convenţionale, bazate pe un cod (v.) cunoscut (culorile

semnaforului). Semnele convenţionale la rândul lor se împart în alte clase şi subclase, în funcţie de natura lor, de obiectul pe care îl indică şi de modul în care sunt receptate, sau interpretate. Astfel, în funcţie de natura lor, semnele pot funcţiona, ca mijloc de semnificare, *calitativ, singular* sau *legic.* În funcţie de obiectul pe care îl indică, pot fi *simbolic – arbitrare, indexal – indicative,* sau *iconic – reproductive*. În funcţie de modul în care sunt receptate, semnele pot să apară într-un context *argumentativ,* în unul *dicentic-închis,* sau în unul *rhematic-deschis* (Ch. S. Pierce).

SEMNIFICANT – Suport material, perceptibil prin simţuri, al semnificatului (v.), el există în măsura în care semnifică, formând împreună cu semnificatul – semnul (v.). Latura perceptibilă a semnului.

SEMNIFICAT – Conceptul purtat de semnificant (v.) în procesul de semnificare. Sensul, înţelesul semnului (v.).

SIMBOL – Dacă alegoria (v.) se corelează cu metafora, simbolul se corelează cu metonimia. El presupune o înlocuire a unui cuvânt prin altul pe baza unei legături ontologice – de natură, analogice – de formă, sau convenţionale – de înţelegere. Exemple de simboluri sunt înseşi cuvintele, care înlocuiesc obiectele pe care le numesc. La fel stemele, drapelele, porumbelul ca simbol al păcii etc. Dacă alegoria este în general uşor de decodat, cheia fiind comparaţia care se subînţelege, penru înţelegerea simbolului e necesară o anumită iniţiere, interpretarea unui simbol putând fi foarte diversă.

SINESTEZIE – În psihologie, fenomen care prsupune asociaţia spontană dintre senzaţii diferite (culori şi sunete, senzaţii tactile şi auditive sau olfactive etc.). Corespondenţe. Cei capabili

de asemenea corespondenţe sunt dotaţi pentru o activitate artistică (P. Popescu-Neveanu). Simbolismul a folosit mult sinestezia ca procedeu de creaţie artistică.

STARE ESTETICĂ – Concept central în estetica informaţională, introdus de Max Bense, care ar fi echivalentul „esteticului", sau al „frumosului", pe care Max Bense le consideră... triviale. Ea este măsurabilă prin formula:

$$M = f(O,C) = O/C$$

unde M este măsura estetică, O este măsura ordinii şi C măsura complexităţii, pe care autorul o identifică cu dezordinea, amestecul, entropia (v.) – formulă elaborată de matematicianul american G.D.Birkhoff.

STRUCTURA – defineşte un sistem în care ansamblul elementelor depinde de fiecare element în parte şi fiecare element depinde de ansamblu.

SUBCONŞTIENT – Zonă a psihicului situată între conştient şi inconştient cuprinzând o sumă de informaţii şi operatori ce nu sunt conştienţi, dar pot trece cu uşurinţă în zona conştientului la nevoie. Este zona aconştientă din conştiinţă, sau zona care se conştientizează din inconştient. Reprezentând un fel de filtru între cele două zone principale, el refulează unele pulsiuni ale inconştientului, lăsându-le selectiv să ajungă la conştient şi selectează elemente ale conştientului care urmează să se incorporeze în inconştient.

SUBIECT – În teoria literaturii denumeşte succesiunea întâmplărilor, faptelor, determinărilor care constituie în ansamblul

lor o operă epică. Uneori este sinonim cu „Naraţiunea” şi presupune existenţa mai multor părţi: expoziţiunea, intriga, dezvoltarea, punctul culminant şi deznodământul.

SUPERIZARE – Acţiunea – conştientă sau nu – prin care mai multe semne sunt sintetizate într-un supersemn (v.).

SUPERSEMN – Semn complex, realizat din sinteza mai multor semne de o mai mică complexitate.

TEMATIZARE – Acţiunea de a selecta din realitatea obiectivă sau subiectivă teme (v.) pe care artistul le modelează în opera de artă.

TEMĂ – Aspect, element al realităţii obiective sau subiective care este modelat în opera de artă. Făcând parte din mesajul operei (v.) temele capătă individualitate în măsura în care sunt modelate în operă în funcţie de viziunea estetică şi concepţiile ideologice ale autorului. Practic limitate (tema iubirii, tema morţii, tema creaţiei, a avariţiei, a răzbunării etc.), temele reprezintă, în concepţia noastră, *sistemele originale* (v. *model*) care prin modelare artistică devin, nelimitat – în măsura în care un sistem original poate fi modelat la infinit – opere de artă.

TIPIC – Numim tipic acel personaj, conflict, situaţie, peisaj care are, concomitent, atât o pregnantă individualitate în artă, cât şi capacitatea de a generaliza, vizând ceea ce este comun şi definitoriu pentru grupuri mari de oameni, de fapte, de situaţii din planul realului pe care îl modelează. Tipicul denumeşte deci capacitatea artei de a exprima generalul prin particular.

CUPRINS

Prefaţă..... 3
Argument..... 20
I
Introducere în poezie
Poezia şi publicul..... 25
Ştiinţa şi poezia..... 34
Poezie şi umanism..... 45
Poezia ca metarealitate..... 51
Receptarea poeziei..... 94

II
Poeţi despre poezie
Criticilor mei, de Mihai Eminescu.....105
Testament, de Tudor Arghezi.....109
Joc secund, de Ion Barbu.....115
Fântânile, de Lucian Blaga..... 118

III
Bacoviana
Este Bacovia expresionist ?.....125
„Plumb”.....130
Estetic şi artistic în poezia bacoviană.....134
Atmosfera erotică în poezia bacoviană.....138
Dimensiunea estetică a cotidianului la G. Bacovia..... 145
Dimensiunea estetică a naturii în poezia bacoviană.....151

IV
Addenda
A trece cortina (Mircea Eliade despre receptarea operei de artă).....159
Nicolae Manolescu: Despre poezie.....164
Pentru o estetică a limbajului.....169
Abordarea prospectivă a artei din perspectivă estetică.....175
Tudor Vianu şi dimensiunea spirituală a artei.....179
Elemente de spiritualitate în „Glossă" de Mihai Eminescu.....183

Dicţionar de termeni.....187